MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07196 909 1

M
25
B13
S.1080
1982
c.1
MUSI

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761071969091

И·С·БАХ

ИСКУССТВО ФУГИ

ИЗДАНИЕ
ДЛЯ
ФОРТЕПИАНО

Johann Sebastian BACH

1685 · 1750

DIE KUNST DER FUGE

AUSGABE FÜR KLAVIER

Herausgegeben
von N. KOPTSCHEWSKI

VERLAG "MUSIK" MOSKAU 1982

Иоганн Себастиан БАХ

1685 · 1750

ИСКУССТВО ФУГИ

ИЗДАНИЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Редакция и вступительная статья
Н. КОПЧЕВСКОГО

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА 1982

LIBRARY
DEC
3
1982
UNIVERSITY OF TORONTO

«ИСКУССТВО ФУГИ» БАХА

(история публикаций и проблемы текстологии)

«Искусство фуги» — последнее сочинение Иоганна Себастиана Баха, над которым он работал с 1749 года до самой смерти (заключительная фуга осталась незаконченной). Цикл состоит из фуг и канонов, написанных на одну тему. Вместо более обычного в его времена слова «фуга», Бах применил к большинству номеров старинное название Contrapunctus. Почти все номера (за исключением последней фуги) изложены в виде партитуры в старинных певческих ключах (на манер сочинений итальянских и нидерландских контрапунктистов эпохи Возрождения) — это делало наглядными все самые сложные полифонические хитросплетения. Во всем цикле (за исключением одного номера, см. ниже, а также Приложение I) отсутствует указание, для какого инструмента или состава инструментов он предназначен.

Известно, что Бах в последние годы своей жизни увлекался старинной полифонией (в частности, сочинениями Дж. Фрескобальди), стремился к созданию полифонических произведений различной формы на одну и ту же тему. Об этом интересе свидетельствует «Музыкальное приношение» (1747), крупный цикл, состоящий из фуги, сонаты, ричеркаров и целого ряда сложнейших загадочных канонов — все это было написано на тему, предложенную Баху королем Фридрихом Вторым.

«Искусство фуги» явилось дальнейшим продолжением и кульминацией этой линии в творчестве И. С. Баха — здесь его гений проявился с особенной силой и изобретательностью[1]. Фуги — простые, в противодвижении, двойные, тройные; фуги, где используется тема в основном виде, в обращении, в увеличении, в уменьшении, в сочетании этих видов; зеркальные фуги, каноны[2] в различные интервалы — буквально исчерпывают все возможности полифонического развития, потенциально содержащиеся в теме.

Сам И. С. Бах придавал этому сочинению очень большое значение — об этом свидетельствует тот факт, что он решился его напечатать[3]. Первоначально Бах сам собирался гравировать доски для издания, но потом эта работа была поручена кому-то другому, по всей вероятности Шюблеру из г. Целла (этот же гравер ранее готовил к изданию органные хоралы и «Музыкальное приношение»). По-видимому номера «Искусства фуги» посылались для гравировки по-отдельности, когда еще не был определен их окончательный порядок в будущем издании. Бах успел просмотреть корректуру и установить последовательность контрапунктов только внутри определенной части произведения. Все оставшиеся после смерти автора материалы, относящиеся к «Искусству фуги», родственники (к сожалению, в это время отсутствовали старшие сыновья, сами крупные музыканты, которые смогли бы в этом материале разобраться) переслали граверу. Он закончил работу как мог (сам он не был музыкантом) — расположил номера по своему усмотрению, сделал целый ряд грубых ошибок и даже не исправил тех опечаток, которые были отмечены самим автором (см. ниже).

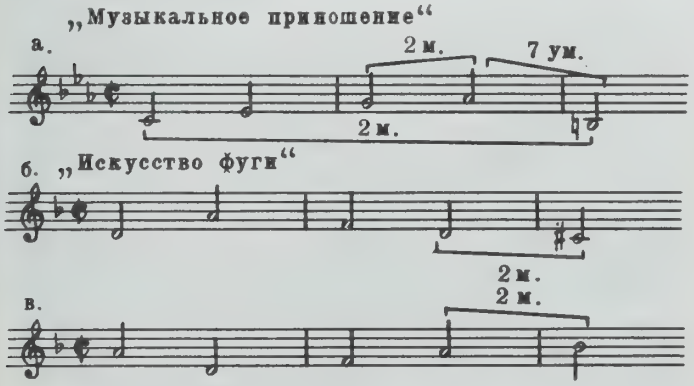
Издание вышло в конце 1750 или в начале 1751 года. Нотный текст занимает 67 страниц поперечного формата (20,5 см.×34,2 см.). Титульный лист гласит: Die || Kunst der Fuge || durch || Herrn Johann Sebastian Bach || ehemaligen Capellmeister und Musikdirektor zu Leipzig[4].

На титульном же листе было помещено следующее «уведомление»: «Покойный автор сего творения по причине болезни глаз и последовавшей вскоре за тем смерти оказался не в состоянии довести до конца последнюю фугу, где он в проведении третьей темы позволяет угадать свое имя[5]. Поэтому мы решились вознаградить друзей его музы, добавив в конце церковный хорал, обработанный на четыре голоса. Этот хорал уже в готовом виде был продиктован ослепшим автором одному из друзей»[6].

Передовые музыкальные деятели встретили это издание с большим интересом. Известный музыкальный критик, теоретик и композитор Иоганн Маттесон писал в 1751 году: «Так называемое «Искусство фуги» Иоганна Себастиана Баха — великолепное практическое произведение на семьдесят страниц большого формата — вызовет со временем удивление всех французских и итальянских сочинителей фуг, если только они смогут как следует просмотреть и понять его, я не говорю уже сыграть. Что было бы, если бы каждый немец и иностранец рискнул своим луидором, чтобы приобрести это чудо? Германия несомненно есть и будет подлинной родиной органа и фуги»[7].

---

[1] И сама тема «Искусства фуги» явилась как бы обобщением тех характерных свойств, которыми обладала тема «Музыкального приношения»:



В частности, если там, в ядре темы (а) за звуками трезвучия следовал скачок на 7 ум., то в теме «Искусства фуги» (более компактной и строгой) такой скачок отсутствует, а захватывается только один вспомогательный звук — тема оказывается более пригодной для полифонической обработки, она хорошо узнается в прямом (б) и обращенном (в) виде.

[2] Вспомним, что первоначально термин фуга (fuga — бег, *ит.*) применялся по отношению к канонам.

[3] Издание нот было в те времена связано с большими расходами и материальным риском. При жизни Баха из его сочинений были напечатаны лишь очень немногие; даже такой известный, часто переписывавшийся сборник как «Хорошо темперированный клавир» впервые был опубликован только через полстолетия после смерти автора.

[4] Искусство фуги господина Иоганна Себастиана Баха, бывшего капельмейстера и музикдиректора в Лейпциге. (Все неоговоренные переводы иностранных текстов выполнены мною — *Н. К.*).

[5] Имеется в виду тема BACH.

[6] Речь идет о хорале "Vor deinem Thron tret ich hiemit" («Пред троном твоим предстаю я»), который Бах продиктовал своему зятю Альтниколю.

[7] Spitta P. Johann Sebastian Bach. Bd. 2, Leipzig, 1880, S. 684. Цит. по кн.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964, с. 167.

© Издательство «Музыка», 1974 г.

Но, к сожалению, далеко не каждый музыкант «рискнул своим луидором» и издание никак не распродавалось. Филипп Эмануэль, один из старших сыновей Иоганна Себастиана, взявший на себя заботы по распространению этого издания, был вынужден к пасхальной ярмарке 1752 года несколько подновить его облик в надежде на более широкий спрос: не меняя нотного текста (и не исправив многочисленных ошибок), он по-новому оформил титульный лист и добавил обширное предисловие, написанное по его просьбе известным теоретиком Ф. В. Марпургом[1]. Но это не помогло. Несмотря на то, что цена была снижена с 5 до 4 талеров, Филиппу Эмануэлю удалось до 1756 года продать лишь около 30 экземпляров. Наконец, в 1756 году во втором томе марпурговских «Историко-критических статей о восприятии музыки» в разделе объявлений Филипп Эмануэль поместил пространное воззвание к «Гг. издателям практических музыкальных художественных произведений», в котором сообщал о достоинствах «Искусства фуги», о том, что это «совершеннейшее практическое сочинение в области фуги и что любой обучающийся искусству, если он привлечет сюда хорошее теоретическое руководство, каковым является марпургово[2], с необходимостью должен будет научиться делать хорошую фугу, и таким образом может уже не нуждаться в учителе, который во многих случаях заставляет оплачивать достаточно дорогой ценой объяснения тайн фуги»[3]. Дальше он сообщает, что его служба не позволяет ему тратить много времени на корреспонденцию и—выражаясь нашим современным языком — на рекламу этого сочинения. Поэтому он предлагает купить принадлежащие ему 60 медных досок, «весящих около центнера», чтобы покупатель (имеется в виду издатель) «благодаря своим более обширным знакомствам смог сделать это произведение повсюду известным — на благо публики»[4]. Мы не знаем ничего о дальнейшей судьбе этих досок — существует предание, что Филипп Эмануэль не нашел покупателя среди издателей и вынужден был продать их просто на вес, чтобы хоть как-то возместить расходы.

В последние десятилетия XVIII века оригинальное издание «Искусства фуги» становится библиографической редкостью и в каталогах появляются извещения о продаже переписанных экземпляров. Так, в 1782 году объявляется, что эта «последняя и прекраснейшая работа такого большого мастера заслуживает того, чтобы быть старательно изученной всеми передовыми музыкантами»[5]. В берлинском каталоге 1790 года рекламируется экземпляр, «написанный на двух системах для исполнения на органе или клавире»[6]. Наконец, на рубеже двух веков, в 1802 году у цюрихского издателя и почитателя лейпцигского кантора Ганса Георга Негели появляется новая публикация «Искусства фуги» в качестве продолжения серии «произведений строгого стиля»[7]. В этом издании партитурное изложение совмещается с двухстрочным — клавирным. В начале XIX века «Искусство фуги» в виде партитуры вышло также у Плейеля в Париже[8]. Кроме того, в 1839 году оно было издано в Лейпциге у Петерса под редакцией Карла Черни в серии клавирных сочинений Баха[9]. Первой публикацией академического типа (выполненной так же как и оригинальное издание — в виде партитуры, в певческих ключах) явилась редакция В. Руста, вышедшая в издании Баховского общества (25-й годовой выпуск) в 1878 году[10] — на основании изучения источников в ней были исправлены многие ошибки, в предисловии поставлены проблемы, связанные с порядком расположения материала. Но все эти издания — кроме редакции Черни — носили в какой-то степени абстрактный характер, так как совершенно не были связаны с исполнительской практикой. (Нам, избалованным многочисленными исполнениями и записями этого цикла на фортепиано, органе, разнообразными камерными составами и даже оркестром — трудно представить, что вплоть до 20-х годов нынешнего века этот цикл ни разу целиком не исполнялся.)

Черты академичности и в то же время определенную исполнительскую направленность объединила в себе редакция немецкого исследователя Вольфганга Грезера, вышедшая в качестве 28 тома (1-я тетрадь) публикаций «Нового Баховского общества» (1928)[11] и постоянно переиздаваемая в виде отдельной «учебной партитуры» для практического пользования. В этом издании под партитурой помещен «свод» всех голосов на двух строчках. Грезер не ограничился выверкой текста; исходя из соображений стройности формы — диктуемой исполнительскими требованиями — он в значительной степени изменил порядок номеров. Обоснования всех этих изменений были изложены Грезером еще за три года до публикации издания в большой статье «Искусство фуги Баха», помещенной в «Баховском ежегоднике» за 1924 год[12]. Эта же аргументация была им повторена в предисловии к 28 тому «Нового Баховского общества». Кроме того, состоялась и практическая проверка гре-

---

[1] К XX веку сохранилось 4 экземпляра первого выпуска оригинального издания «Искусства фуги»: 1. В «Немецкой государственной библиотеке» в Берлине (шифр: Amalienbibliothek. 114); 2. В Музее Баха в Эйзенахе; 3. В "Gemeente Museum" в Гааге; 4. До второй мировой войны — в коллекции К. Фитингофа в Берлине.

До нашего времени дошло гораздо больше экземпляров второго выпуска оригинального издания: в «Немецкой государственной библиотеке» в Берлине (2 экземпляра), в Лейпцигской Музыкальной библиотеке (2 экземпляра), в Дрезденской библиотеке, в коллекции ван Хобокена в Швейцарии, в Британском музее в Лондоне (2 экземпляра), в библиотеке Музыкального лицея в Болонье, в музыкальном отделе Библиотеки Конгресса в Вашингтоне.

[2] Имеется в виду: Marpurg F. W. Abhandlung von der Fuge. 2. Teile. 1753—1754.

[3] Marpurg F. W. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Bd. 2. 1756, S. 575. Цит. по статье: Graeser W. Bachs "Kunst der Fuge". — "Bach-Jahrbuch", 21. Jahrgang, 1924, S. 74—75.

[4] Там же, S. 75.

[5] Verzeichnis derer Musicalien welche in der Niederlage auf den grossen Bleichen bey Johann Christoph Westphal und Comp. in Hamburg in Commission zu haben sind, 1782. Цит. по ст.: Schneider M. Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschrieben im Handel gewesenen) Werke von Johann Sebastian Bach. — "Bach-Jahrbuch", 1906, S. 101.

[6] Vollständiges Verzeichnis aller gedruckten, gestochenen u. geschriebenen Musikalien wie auch musikalischen Instrumenten welche zu Berlin beym Musik- und Instrumentenhändler J. G. F. Rellstab,... zu haben sind, 1790. Цит. по ст.: Schneider M., op. cit., S. 101.

[7] Bach J. S. Die Kunst der Fuge in Partitur und im Klavierauszuge. Zürich, Nägeli, 1802.

[8] Bach J. S. L'art de la fugue (à quatre parties). Paris, Pleyel.

[9] Bach J. S. Oeuvres complettes. Edition nouvelle, sougneusement revue, corrigée, métronomisée et doigtée par un Comité d'Artistes. [Бах И. С. Полное собрание сочинений, тщательно просмотренное и исправленное комиссией артистов, выставившей указания метронома и аппликатуры]. Liv. III. L'art de la Fugue y jointes du Sacrifice musicale, la Fugue sur un Theme de Frédéric II, la Ricercata à 6 voix sur le même Thème (Czerny). Leipzig, Peters. [Вып. III. «Искусство фуги», к которому присоединено «Музыкальное приношение», фуга на тему Фридриха II, ричеркар на 6 голосов на ту же самую тему (Черни). Лейпциг, Петерс.] В этой редакции «Искусство фуги» переиздается издательством Петерс вплоть до настоящего времени.

[10] Joh. Seb. Bachs Werke. Fünfundzwanzigster Jahrgang. Erste Lieferung. Die Kunst der Fuge (1749—1750). Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig. Verlag von Breitkopf und Härtel. 1878. В дальнейшем при ссылках на тома этого издания мы будем пользоваться общепринятым сокращением: BGA.

[11] Joh. Seb. Bachs Werke. Die Kunst der Fuge (1750). In der Neuordnung von Wolfgang Graeser. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Jahrgang XXVIII, Heft 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[12] Graeser W. Bachs "Kunst der Fuge". — "Bach-Jahrbuch", 21. Jahrgang, 1924, S. 1—104.

зеровской концепции — в его инструментовке и с его расположением номеров 26 июня 1927 года «Искусство фуги» было исполнено в Томаскирхе в Лейпциге под управлением Карла Штраубе[1].

С тех пор редакция Грезера получила широкое распространение. Его концепция, касающаяся расположения номеров была воспринята в целом ряде изданий (например, под редакцией Эриха Швебша для двух фортепиано, 1937[2]; под редакцией Бруно Зайдльхофера для фортепиано в 4 руки, 1937[3]; под редакцией Хельмута Вальхи для органа, 1967[4]), а также подтверждена исполнительской практикой (в этом порядке цикл исполняется на органе советским органистом Сергеем Дижуром[5] и немецким органистом Хельмутом Вальхой[6]).

Одновременно с редакцией Грезера появилось «критико-текстологическое новое издание Г. Т. Давида» (издательство Петерс, 1928)[7]. Оно было выпущено в виде партитуры (соответствующей полифоническим голосам), а также в виде оркестровой партитуры. Давид в своем издании устанавливает иной порядок номеров, базирующийся на сохранившемся автографе (см. дальше: последовательность номеров в редакции Давида указана нами в таблице). Принципы Давида были повторены лишь единственный раз — в издании «Искусства фуги» для струнного квартета или струнного оркестра под редакцией Клемма и Веймара (издательство Рис и Эрлер, 1942)[8]. В исполнительской практике последовательность номеров, установленная Давидом, не нашла применения.

В предлагаемом издании, которое является первым клавирным изданием «Искусства фуги» в нашей стране[9], в основном также принят порядок, предложенный Грезером. Но прежде чем аргументировать ту или иную последовательность расположения номеров, и устанавливать текстологические принципы настоящего издания (а также показать, в какой степени правомочно клавирное изложение этого цикла), необходимо выяснить, какими источниками располагает современное музыковедение.

На протяжении более чем двухсотлетнего существования «Искусства фуги» исследователям известны лишь два источника (оба они сохранились до настоящего времени): оригинальное издание и авторская рукопись, названная по своему местонахождению «Берлинским автографом»[10].

Оба эти источника могут считаться автентичными только в определенной степени и оставляют целый ряд не снятых вопросов.

Относительно **о. и.** у нас уже шла речь. Ниже будет более подробно сказано о сомнениях, которые вызывает расположение номеров в **о. и.** (порядок их приведен в таблице на стр. 13).

А. включает последовательное изложение контрапунктов (в ином порядке, чем **о. и.**), являющееся неоконченным вариантом «Искусства фуги», и, кроме того, содержит несколько отдельных листов, на которых записаны не связанные между собой номера цикла.

Основной раздел состоит из десяти двойных нотных листов высокого (не поперечного) формата, попарно вложенных один в другой. 38 страниц нотного текста предваряются титульным листом, на котором написано (не рукой Баха): Die Kunst der Fuga di Sig. Joh. Seb. Bach[11].

Порядок расположения номеров в автографе значительно отличается от их последовательности в **о. и.** (см. таблицу). Кроме того, в автографе отсутствуют заголовки (они имеются только у двух канонов).

Запись метра в большинстве номеров **А.** отличается от записи в **о. и.**

Вот как выглядит автограф[12] (римскими цифрами обозначены номера автографа, арабскими — номера настоящего издания):

I соответствует № 1
II » № 3
III » № 2
IV » № 5

} обозначение размера: ¢ = $\frac{4}{2}$, каждый такт равен двум тактам **о. и.**

V » № 9, изложен так:

Форма записи **о. и.** содержится в пометке, помещенной перед началом пьесы[13]:

VI соответствует варианту фуги № 10 (№ 14 **о. и.**; см. сноску к стр. 53); изложен так:

VII » № 6. В конце этого номера приписка "Corrigirt" (исправлено), которая, по мнению Руста, относится к тому, что на протяжении

---

[1] В инструментовке Грезера развитие каждой из двух частей «Искусства фуги» (см. ниже) идет в направлении нарастания и обогащения звучности — от струнного квартета (начало первой части), солирующих чембало и органа и трио деревянных духовых (начало второй части) через струнный оркестр — к полному оркестру, усиленному органом.

[2] Bach J S. Die Kunst der Fuge. Ausgabe für 2 Klaviere (Erich Schwebsch). Kallmeyer u. Moseler, 1937.

[3] Joh. Seb. Bachs Werke. Die Kunst der Fuge für Klavier zu vier Händen (Bruno G. Seidlhofer). Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Jg. XXXVII. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[4] Joh. Seb. Bach. Die Kunst der Fuge. Für Orgel übertragen von Helmut Walcha. Frankfurt a. M. Henry Litolff's Verlag, 1967.

[5] Пластинки фирмы «Мелодия», СМО, 3081-4.

[6] Пластинки: Helmut Walcha an den Grossen Orgel der St Laurenskerk in Altmaar. (9—14/IX 1956). Archiv Produktion. APM 1477 a, b, 1478 a, b.

[7] Textkritische Neuausgabe von Hans Th. David. Leipzig, Peters, 1928.

[8] Ausgabe für Streichquartett oder Streichorchester (Klemm u. Weymar). Berlin, Ries & Erler, 1942.

[9] Опубликованная на Украине карманная партитура (Бах И. С. Мистецтво фуги. Партитура. Київ, «Музична Україна», 1972) представляет собой фотокопию немецкого издания под редакцией Альберта Лунова (Bach J. S. Die Kunst der Fuge. Partitur. Herausgegeben von Albert Lunow. Leipzig, Peters, 1958).

[10] Находится в «Немецкой государственной библиотеке» в Берлине (шифр: Mus. ms. Bach P 200). В дальнейшем изложении мы для экономии места будем пользоваться сокращениями: **о. и.** для обозначения оригинального издания и **А.** — для обозначения «Берлинского автографа».

[11] «Искусство фуги госп. Иог. Себ. Баха» (смесь нем. и ит. языков).

[12] С факсимильным воспроизведением страниц баховской рукописи можно ознакомиться в следующих изданиях: 1. Schünemann G. Musikerhandschriften von Bach bis Schumann. Berlin und Zürich, 1936 (Taf. 16, 18); 2. BGA XLIV (Bl. 138, 139); 3. Steglich R. Johann Sebastian Bach. Potsdam, 1935 (Taf. VIII); 4. Bach J. S. Die Kunst der Fuge. Partitur. Herausgegeben von Albert Lunow. Leipzig, Peters, 1958 (на фронтисписе); 5. Neumann W. Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs. Berlin, Verlag der Nation, 1957 (S. 291—293); 6. Johann Sebastian Bach. Sein Leben in Bildern. Leipzig, Verlag Enzyklopädie, 1959 (Abb. 41); 7. Schlötterer-Traimer R. Johann Sebastian Bach. Die Kunst der Fuge. München, 1966 (Abb. 1, 2); 8. Bach J. S. The Art of Fugue. Transcribed for String Quartet by Roy Harris and M. D. Herter Norton. New York, G. Schirmer, Inc., 1936 (p. III, 111). Там же помещена фотокопия предисловия Марпурга.

[13] В старом нотописании точка после тактовой черты обозначала продолжение ноты из предыдущего такта и имела тот же смысл, что позднее — слигованная нота.

всей фуги первоначальная запись:

была переправлена на более точную и ясную:

VIII соответствует № 7

IX Canon in Hypodiapason в одноголосном «загадочном» виде (у нас Приложение II, № 1), а вслед за ним Resolutio Canonis (решение канона — *лат.*) соответствует № 12. (При наших ссылках в тексте № 12 на автограф везде имеется в виду Resolutio Canonis).

X соответствует № 8; изложен так:

Вверху справа карандашная приписка: "Folgendes muss also geschrieben werden" [«Последующее нужно записать так» — *нем.*]:

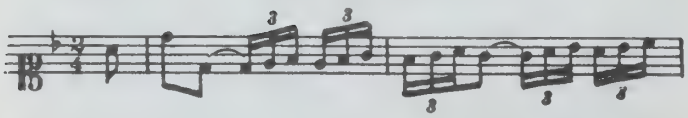
XI » № 11; изложен так:

XII » Приложению II, № 3 (вариант канона № 15 в расшифрованном виде); за этим следует Canon in Hypodiatessaron al roverscio e per augmentationem perpetuum: Приложение II, № 2 (вариант канона № 15 в нерасшифрованном виде).

XIII » № 17; изложен так (см. факсимиле на с. 6):

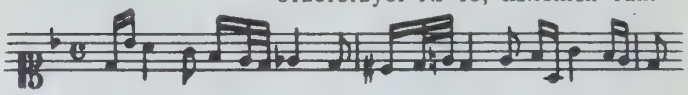
Следует отметить, что в рукописи (так же как и в нашем издании) фуги помещены одна над другой, в то время как в **о. и.** они напечатаны одна за другой, причем в обратном порядке—сперва inversus, потом rectus. (То же самое относится и к следующему номеру).

XIV » № 16; изложен так:



(В **о. и.**, кроме уже отмеченных отличий, размер в rectus обозначен C, в inversus — ₵).

XV Canon al roverscio et per augmentationem — соответствует № 15; изложен так:



На этом кончается собственно автограф.

Отдельные листы можно разделить на три группы.

I группа. Три отдельных листка поперечного формата, исписанных с одной стороны чернилами. Бумага промаслена и должна была служить для перевода нотного рисунка на металлические пластины перед их гравированием (способ, применявшийся при гравировке на меди). На этих листках помещен текст канона № 15 в его окончательном виде. Однако эти листки по неизвестным нам причинам не нашли применения при изготовлении **о. и.** — они отличаются по соотношению высоты и ширины от досок **о. и.**, кроме того на них стоит нумерация страниц 26, 27, 28, тогда как в **о. и.** это страницы 48, 49 и 50.

Заголовок, написанный почерком И. С. Баха: Canon p. Augmentationem contrario motu. Рядом помещено добавление, сделанное рукой Филиппа Эмануэля Баха: "NB. Der seel[ige] *Papa* hat auf die Platte diesen Titel stechen lassen, *Canon per Augment. in Contrapuncto all Octava,* er hat es aber wieder ausgestrichen auf der Probe *Platte,* u. gesetzet wie vorstehet." [1]

2 группа. Один двойной лист высокого (не поперечного) формата. На всех четырех страницах этого листа помещена фуга для двух клавиров (у нас Приложение I). Заголовок отсутствует. Нотный текст полностью совпадает с текстом **о. и.** (за исключением нескольких ошибок, допущенных в **о. и.**).

3 группа. Пять отдельных листков поперечного формата, исписанных с одной стороны и содержащих последнюю, незаконченную фугу (у нас № 18). Заголовок отсутствует. Текст изложен на двух строках, верхняя — в сопрановом ключе. Отличий от **о. и.** (кроме ошибок в **о. и.**, а также незначительных отклонений и удаленных при подготовке издания последних семи тактов) нет [2]. На листке 5 нотная запись внезапно обрывается посередине второй системы, далее следует приписка, сделанная рукой Филиппа Эмануэля:

"NB. Über dieser Fuge, wo der Nahme || B A C H im Contrasubject || angebracht worden, ist || der Verfasser gestorben" [3].

На обороте четвертого листка помещен составленный И. С. Бахом список опечаток к №№ 7—11 **о. и.** (эти опечатки в издании так и не были выправлены).

Таким образом **А.** содержит — в ином последовании и во многих случаях в иных длительностях чем **о. и.** — бо́льшую часть контрапунктов «Искусства фуги» (отсутствуют №№ 4, 10, 13, 14).

Предписания об увеличении длительностей, помещенные в некоторых номерах **А.**, позволяют высказать предположение, что **А.** служил оригиналом для издания (или же с него переписывался чистовой оригинал для перевода на пластины). Изменения, составляющие отличие **о. и.** от **А.**, по-видимому вносились автором в процессе корректуры.

---

[1] «NB. Покойный папа велел награвировать на доске следующий заголовок: Canon per Augment. in Contrapuncto all Octava [Канон в увеличении в контрапункте октавы], но потом вычеркнул его на корректурном листе и сделал, как здесь вверху».

[2] Интересно отметить, что после такта 110 в рукописи зачеркнуты два такта. Исправление Бах отметил на полях в форме старинной органной табулатурной (буквенной) записи.

[3] «NB. При работе над этой фугой, на том месте, где в противосложении проводится имя BACH [Бах], автор скончался».

Если перейти от описания источников к их оценке, то в первую очередь возникает вопрос: в какой степени автентичным является **о. и.**?

В поисках ответа на этот вопрос исследователи работают уже более 130 лет.

Усомниться в абсолютной автентичности **о. и.**, помимо многочисленных ошибок заставляет то обстоятельство, что № 14 **о. и.** повторяет буквально (за исключением малозначительных отличий, касающихся, в основном, знаков альтерации) фугу № 10, начиная с такта 23. Этот факт долго оставался незамеченным. На него обратил внимание Р. Шуман. В 1841 году в статье «Относительно некоторых по-видимому искаженных мест в произведениях Баха, Моцарта и Бетховена» он писал: «Фуга XIV объемом в 4 страницы уже целиком встречалась в фуге X; см. издание Петерса, стр. 30, система 5, начиная со второго такта. Как это произошло? Сам Бах никогда бы не повторил в одном и том же произведении четыре страницы — нота в ноту! Впрочем в партитуре Негели также напечатаны эти обе фуги и только единством тональности и темы, которая проходит через все произведение, можно объяснить, что это повторение так долго оставалось незамеченным» [1].

В том же 1841 году об этом дублировании пишет М. Гауптман в брошюре: «Объяснения к „Искусству фуги" Иоганна Себастиана Баха»: «Этот номер является повторением фуги № 10, исключая первые 22 такта, которыми эта последняя начинается». И дальше он делает очень важный вывод, совпадающий с заключением Шумана: «Этот сокращенный дублет безусловно не предназначался автором для включения в произведение, печатание которого было осуществлено лишь после смерти Баха» [2].

В настоящее время среди исследователей существует полное единодушие по отношению к этому № 14 по **о. и.** — господствует твердая уверенность, что эта фуга попала в издание случайно, уже после смерти автора.

С другой стороны, список опечаток, написанный рукою Баха и относящийся к №№ 7—11 (с указанием точной пагинации по **о. и.**) позволяет утверждать, что последовательность всех контрапунктов с № 1 по № 11 была установлена автором (сами номера проставлялись при корректуре) и по всей вероятности, все они гравировались под наблюдением автора.

Будем условно называть этот наиболее автентичный раздел **о. и.** первой частью.

Все последующие номера, порядок которых не является автентичным, причислим ко второй части.

Примечание Филиппа Эмануэля на полях **А.** (отдельные листы, 1-я группа) свидетельствует о том, что автор смотрел корректуру канона № 15 **о. и.** (у нас тоже № 15). Таким образом и отдельные номера (порознь) из второй части гравировались под наблюдением автора.

Из того же примечания Филиппа Эмануэля можно усмотреть, что Бах стремился заменить первоначальный смешанный греко-латинский заголовок: "Canon in Hypodiatessaron al roverscio e per augmentationem perpetuum" (**А.**, XII) на латинский. Отсюда напрашивается предположение, что и канон № 16 **о. и.** (у нас № 12) тоже был одним из тех номеров, которые гравировались раздельно под наблюдением автора — ведь в этом каноне первоначально также был греко-латинский заголовок «Canon in Hypodiapason». Впоследствии (вероятно, при корректуре) его тоже заменили на итальянский.

Если принять, что Бах стремился к определенной унификации, то на основании этих двух канонов, имеющих в **А.** заголовки с греческой терминологией (для Баха греческие слова сравнительно редки, тогда как итальянский язык и латынь смешиваются у него в самых причудливых сочетаниях), можно предположить, что у двух других канонов (№№ 13 и 14), отсутствующих в **А**, были в рукописи (утерянной) подобные же заголовки. Но так как в **о. и.** эти каноны напечатаны уже с итальянскими заголовками, то вполне правомочно предположение, что и эти два канона гравировались еще при жизни автора.

Наблюдения над заголовками могут пролить некоторый свет и на остальные номера. Так, сравнивая в **о. и.** зеркальные пары фуг №№ 12 и 13 (у нас №№ 17 и 16), мы увидим, что если первая из них имеет заголовок Contrapunctus inversus (обратимый контрапункт), то во второй слово inversus отсутствует. Навряд ли Бах был столь непоследователен, чтобы двум одинаковым по своему строению номерам предпослать разные заголовки. Либо он смотрел корректуру только первой из этих двух пар (а вторую читал кто-то другой, добавивший неточный заголовок), либо — что скорее всего — Бах не видел корректуры ни одного из этих номеров. Косвенным подтверждением того, что это было так и что, по всей вероятности, эти номера гравировались уже после смерти автора, служит расположение этих пьес в **о. и.** — внутри каждой пары фуги были помещены не одна над другой — как в **А.**, а одна вслед за другой. Такая форма изложения навряд ли была выбрана с ведома автора, всегда стремившегося к наглядности [3]; обратное расположение материала в каждой паре фуг (сперва inversus, затем rectus) скорее свидетельствует о некомпетентности гравера (или переписчика), который, не думая о том, где тема в основном виде, а где — в обращении, просто скопировал сперва нижнюю партию, которую принял за основную [4].

Наводят на размышления и заголовки в фугах для двух клавиров — **о. и.**, № 19 (у нас Приложение I). Первый заголовок — *Fuga a 2 Clav.* — вступает в явное противоречие с авторским названием Contrapunctus, применяемым по отношению к номерам первой части. Заголовок второй двухклавирной фуги — *Alio modo* — обычно обозначал различные вариации темы. В данном случае он совершенно неоправданно поставлен по отношению к фуге в обращени (inversus). В таком смысле *Alio modo* никогда не применяется.

Мы уже видели, что сравнение **А.** и **о. и.** обнаруживает тенденцию автора увеличивать длительности. Зеркальные фуги № 16 (**о. и.**, № 13, **А.** — XIV) первоначально были изложены восьмыми и шестнадцатыми, в издании — четвертями и восьмыми. Фуги для двух клавиров являются обработкой этой пары фуг. Изложение этой обработки восьмыми и шестнадцатыми свидетельствуют о том, что это какой-то более ранний вариант, который еще не подвергся окончательной авторской шлифовке. Кроме того, так же как и в случае с №№ 10 и 14 **о. и.** трудно предположить, чтобы автор включил в издание два варианта одной и той же фуги [5].

---

[1] Schumann R. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Leipzig, Philipp Reclam jun., Dritter Band, S. 68.

[2] Hauptmann M. Erläuterungen zu Joh. Sebastian Bach's Kunst der Fuge. Leipzig, Peters, 1841. Цит. по: BGA XXV, S. XVII.

[3] Весьма характерно замечание Руста о единственно возможной форме записи этих фуг — партитурной, «так как без зеркала [имеется в виду воображаемая ось симметрии между системами — *Н. К.*] нет и зеркального изображения» (BGA XXV, S. XVII). Иная — вертикальная — «ось симметрии» найдена в партитурном издании под редакцией Марии Фельдорф (Krakow, PWM, 1968) — там фуги напечатаны на развороте, rectus — слева, inversus — справа.

[4] Еще одним доводом в пользу этого предположения может служить обилие «незеркальных» моментов в **о. и.** — по-видимому, при гравировке отдельные места кем-то подправлялись, а вследствие раздельного расположения этих фуг забывалась основная задача, поставленная автором при их написании — дать точное обращение всех голосов. (В нашем издании мы указываем звездочками подобные места — где зеркальность обеспечивается только вариантом автографа).

[5] Шпитта объясняет причину появления фуг для двух клавиров следующим образом: они... «являются аранжировкой тех двух трехголосных фуг, из которых вторая демонстрирует обращение первой во всех голосах, и которые частично оказываются очень трудными и их невозможно исполнить в баховском стиле, так как

Заключительная неоконченная фуга (у нас № 18) имеет заголовок *Fuga a 3 Soggetti.* Как мы уже видели, Бах в этом цикле не применял по отношению к отдельным номерам обозначения «фуга». Кроме того, ошибка заключена и в указании «a 3 Soggetti» (на 3 темы). На самом деле эта фуга была задумана на 4 темы, а в качестве четвертой темы должна была выступить основная тема цикла. Таким образом и этот заголовок не принадлежит автору.

Мнение Гауптмана и Руста, будто бы эта фуга не относится к циклу «Искусство фуги», является ошибочным.

Гауптман (Hauptmann M., op. cit., S. 13) аргументировал свое предположение ссылкой на то, что фуга якобы написана не на тему. Но ведь в этой фуге появление четвертой темы могло произойти только после проведения третьей темы — а оно осталось не законченным вследствие рокового обрыва самой фуги...[1]

Руст, соглашаясь с Гауптманом, приводит еще один довод против принадлежности этой фуги к циклу — в отличие от всех других номеров, она изложена не в партитурном виде. «Будучи записана на двух строках, она даже своим внешним видом свидетельствует о том, что Бах не собирался ее включить в это издание» (BGA XXV, S. XXI). На это можно привести следующее возражение: в уже упоминавшемся «Музыкальном приношении» шестиголосный ричеркар был напечатан — как и контрапункты «Искусства фуги» — в виде партитуры, в певческих ключах. Но сохранилась авторская рукопись этого ричеркара, изложенная так же как и заключительная фуга из «Искусства фуги» — на двух строках. (А ведь эта последняя фуга была напечатана по незаконченной рукописи, которую автор еще не готовил к печати).

Таким образом, возражения Гауптмана и Руста можно считать несостоятельными.

В результате сравнения обоих источников можно наметить основные контуры настоящего издания: 1. Сохранение в неприкосновенности первой части оригинального издания как автентичной; 2. Исключение из второй части двух номеров как дублирующих вариантов и перенос одного из них в приложение (Приложение I); 3. Включение в Приложение II канонов №№ 12 и 15 в одноголосном, нерасшифрованном виде (**А.** IX, XII), а также варианта расшифровки канона № 15 (**А.** XII.) Эти номера проливают свет на процесс создания «Искусства фуги», дают дополнительные образцы решения канона.

Установление порядка номеров во второй части издавна является проблемой для исследователей. Эта проблема не имеет однозначного решения. Имеющиеся косвенные данные позволяют исполнителям и исследователям устанавливать свой собственный порядок в зависимости от исходной концепции. В таблице на с. 13 мы даем сравнение последовательности номеров, установленной разными редакторами и исполнителями «Искусства фуги».

Еще Руст выражал недоумение по поводу того, что вторая часть в **о. и.** открывается сложнейшей четырехголосной зеркальной парой фуг № 12 (у нас № 17), после которой следуют более простые по конструкции номера — трехголосная пара № 13 (у нас № 16) и четыре канона. «Это напоминает „Обращенный мир" Л. Тика, где все начинается с эпилога», — писал он[2].

За истекшие без малого сто лет со времени выхода «Искусства фуги» в редакции Руста, было выпущено много изданий этого произведения. Общим для них было то, что почти ни одно из них не следовало порядку **о. и.**[3] (большинство из них сохраняло этот порядок лишь на протяжении первой части).

Наиболее простым и убедительным кажется конструкция цикла в издании под редакцией Грезера. Мы также воспроизводим последовательность номеров по этому изданию (за одним лишь исключением)[4].

Грезер считал, что вторая часть должна строиться так же как и первая — по принципу постепенного усложнения конструкции (и в этом он шел в русле взглядов, высказанных Рустом, Шпиттой и некоторыми другими исследователями). В соответствии с этим принципом последним номером должна оставаться заключительная, незаконченная фуга, ей предшествует зеркальная пара четырехголосных фуг (у нас № 17), перед ней идет обработка для двух клавиров (мы показали обоснованность их помещения в приложение), а еще раньше — зеркальная пара трехголосных фуг (у нас № 16). Оставшиеся четыре канона тоже располагаются по степени сложности своего строения (сперва в октаву, затем в дуодециму, дальше в дециму и в заключение — в увеличении и в обращении).

Вот как выглядит весь цикл в настоящем издании (все контрапункты, за исключением специально оговоренных, четырехголосные):

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

I группа. Четыре простые фуги. №№ 1, 2 — тема в основном виде (в № 2 пунктирный ритм), №№ 3, 4 — тема в обращении (№ 3 начинается с проведения темы в варианте тонального ответа — ход на кварту, вместо квинты).

II группа. Три фуги в противодвижении. № 5 — на варьированную тему и ее обращение, длительности одного порядка, № 6 "In Stilo Francese" («во французском стиле» — имеются в виду торжественные вступления типа так называемых «французских» увертюр, в пунктирном ритме) — на варьированную тему и ее обращение, длительности в основном виде и в уменьшении, № 7 — на варьированную тему и ее обращение, длитель-

---

голоса иногда расположены так далеко один от другого, что одновременно ударяемые звуки могут быть взяты только скачком... Но результат как художественное произведение имеет сомнительную ценность, так как здесь нарушается идея композитора написать фугу с точно обращенными голосами и, кроме того, благодаря введению второго клавира этот номер выпадает из стиля целого». (Spitta P. Johann Sebastian Bach. Bd. 2. Leipzig, 1880, S. 677—678).

[1] Возможность соединения всех четырех тем одновременно наглядно продемонстрировал Г. Рич в статье «Искусство фуги» И. С. Баха (Rietsch H. Zur "Kunst der Fuge" von J. S. Bach.— "Bach-Jahrbuch", 23. Jahrgang, 1926, S. 20—21), а также Б. Зайдльхофер в тематической таблице, предпосланной его изданию «Искусства фуги» для фортепиано в 4 руки (см. выше). Попытки «дописать» заключительную фугу предпринимались неоднократно. Можно упомянуть издание под редакцией английского теоретика Д. Ф. Тоуви (The Art of Fugue by Johann Sebastian Bach. Edited and Completed with a Dissertation by Donald Francis Tovey, Reid Proffesor of Musik in the University of Edinbourgh. Oxford University Press, 1931), издание для органа под редакцией Хельмута Вальхи, уже указанное нами, запись под управлением Р. Баршая, а также примеры, приведенные в статье немецкого исследователя Бернарда Мартина (Martin B. Zwei Durchformungmodi der Tripelfuge zum Fragment aus der "Kunst der Fuge" von Johann Sebastian Bach. — "Bach-Jahrbuch", 37. Jahrgang, 1940—1948, S. 37—39, 50—52).

[2] BGA XXV, S. XXVIII. В издании Баховского общества Руст не решился нарушить порядок **о. и.** — он только изъял хорал, а зеркальные фуги изложил попарно одну над другой. Но известно, что он представлял себе последовательность номеров в цикле поиному (см. таблицу). Мы уже приводили цитату Шпитты, где этот авторитетный исследователь выражает сомнение по поводу фуг для двух клавиров. Далее он пишет: «Можно считать, что из двух последних пар он [Бах] хотел трехголосную предпослать четырехголосной. Каким способом он мыслил присоединить к фугам каноны— хотел ли он их вставить как интермеццо после третьей группы [№№ 8—11 — *Н. К.*] или же они должны были добавляться к целому в качестве интересного приложения — на это преждевременная смерть Мастера накинула свой непроницаемый покров». (Spitta P. Op. cit., Bd. 2, S. 681). В уже упоминавшемся издании под редакцией Лунова каноны как раз напечатаны после заключительной фуги.

[3] Исключение составляет только издание «для фортепиано с анализами» под редакцией Риттера (A. G. Ritter), Max Hesses Verlag, 1910 и американское учебное издание в виде карманной партитуры: Bach J. S. Die Kunst der Fuge (The art of fugue). From the "Bach-Gesellschaft" edition. New York. Lea Pocet Scores, 1955.

[4] В отличие от Грезера мы удаляем из основного текста фугу для двух клавиров (так же как это сделано в уже упомянутом издании под редакцией Хельмута Вальхи и в целом ряде других публикаций) и даем ее в приложении (см. Приложение I).

ТАБЛИЦА

последовательности номеров «Искусства фуги» в источниках, в изданиях и в исполнении различными артистами[1]

Берлинский автограф (А.)	Оригинальное издание (о. и.)	BGA (Руст) W. Rust	Гусман H. Husmann[2]	Лунов A. Lunow	Предложения Руста Rust's Vorschläge	Риман H. Riemann	Грезер W. Graeser	Фельдорф M. Fieldorf (PWM)	Зайдльхофер, Вальха[3] B. Seidlhofer H. Walcha	Давид H. Th. David	Динер H. Diener		Баршай R. Barschai		Николаева[5] T. Nikolajeva
											издание Ausgabe	исполнение Aufführung	исполнение Aufführung	пластинки[4] Platten	
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	2	2	2	2	2
2	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	3	3	3	3	3
5	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	**12**	4	4
9	5	5	5	5	5	5	5	5	5	**13**	5	**12**	4	**15**	**12**
В	6	6	6	6	6	6	6	6	6	9	6	**13**	5	5	5
6	7	7	7	7	7	7	7	7	7	10	7	**14**	6	6	6
7	8	8	8	8	8	8	8	8	8	**14**	8	17 а, б	**13**	7	7
Пр. II № 1, **12**	9	9	9	9	9	11	9	9	9	5	9	16 а, б	7	**12**	**13**
8	10	10	10	10	10	10	10	10	10	6	10 (В)	5	**15**	8	8
11	11	11	11	11	11	9	11	11	11	7	11	6	8	9	9
Пр. II № 3, 2.	17 б,а	17 а,б	17 а, б	17 а, б		17 а,б	**12**	**12**	**12**	**12**	17 а, б	7	9	**14**	10
17 а,б	16 б,а	16 а,б	Прил. I	16 а, б		16 а,б	**13**	**13**	**13**	8	16 а, б	**15**	10	10	11
16 а,б	В	В		18		В	**14**	**14**	**14**	11	**15**	9	11	11	**15**
15	**15**	**15**	**15**	**15**	**15**	**12**	**15**	**15**	**15**	**15**	Пр. II № 3	10	17 а, б	**13**	**14**
	12	**12**	**12**	**12**	**12**	**14**	16 а,б	16 а, б	16 а,б	Пр. II №3	**12**	8	**14**	17 а, б	16 а, б
На отдельн.	**14**	**14**	**14**	**14**	**14**	**13**	Прил. I	Прил. I	17 а,б	17 а,б	**14**	11	16 а, б	16 а, б	17 а, б
листах:	**13**	**13**	**13**	**13**	**13**	**15**	17 а,б	17 а, б		16 а,б	**13**			Прил. I	
15	Прил. I	Пр. I			16 а,б					Пр. I					
Пр. I.	18	18	18	(В приложении: В, Прил.I)	17 а,б	18 (докончено)	18	18	18 (докончено)	18	18	18	18 (докончено)	18 (докончено)	18
18	Хорал					(В приложении: Прил. I)	Хорал			Хорал	Хорал	Хорал			
Отсутствуют:					(18-изъять)		В приложении: В				(В приложении: Пр. I)				
4, 10, **13, 14**															

[1] В настоящей таблице номера канонов для наглядности выделены шрифтом. Контрапункт, являющийся ранним сокращенным вариантом № 10, обозначен здесь буквой **В.** В издании Динера — также как и в настоящей публикации — он узнается в тексте № 10 (см.).

[2] По статье: Husmann H. Die Kunst der Fuge als Klavierwerk. Besetzung und Anordnung. — "Bach-Jahrbuch", 35. Jahrgang, 1938, S. 1—61.

[3] В такой же последовательности номера «Искусства фуги» исполняются швейцарским органистом Лионелем Роггом (пластинки: Lionel Rogg at the Organ of St. Peter's Cathedral, Geneva. EMI SLS 782/2, 1969). Заключительная фуга дается у него в двух вариантах — в оригинальном, незаконченном и в версии, завершенной им самим.

[4] Пластинки фирмы «Мелодия», Д 023311-14.

[5] Пластинки фирмы «Мелодия», СМ 03271-74.

ности в основном виде, в увеличении и в уменьшении.
III группа. Двойные и тройные фуги. № 8 — тройная фуга на две новые темы и варьированную основную тему (трехголосная), № 9 — двойная фуга на новую тему и основную тему, № 10 — двойная фуга на новую тему и на варьированную основную тему, № 11 — тройная (четверная) фуга на две (три) новые темы и на варьированную основную тему.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

IV группа. Четыре двухголосных канона. № 12 — в октаву, № 13 — в дуодециму, № 14 — в дециму, № 15 — в противодвижении и увеличении.
V группа. Зеркальные фуги на варьированную основную тему и ее обращение. № 16 **а** и **б** (трехголосные), № 17 **а** и **б** (четырехголосные).

№ 18. Заключительная незаконченная фуга на четыре темы (на три новые темы, из них третья: B A C H).

* * *

Очень важным является следующий вопрос: для какого инструмента или состава инструментов предназначалось «Искусство фуги». К сожалению, автор не дал на него ответа. Партитурное изложение в обоих источниках позволяет делать взаимоисключающие выводы относительно инструментов. Одни исследователи (среди них Грезер) считают, что партитурная нотация свидетельствует в пользу инструментального ансамбля или даже оркестрового состава (тем более, если принять во внимание монументальность замысла). Другие (среди них Г. Рич, Г. Гусман, Г. Леонгард) исходят из того, что сопрановый ключ никогда не употреблялся в партитурах для инструментальных ансамблей, но зато находил широкое применение в «клавирных партитурах» у старых полифонистов (например, у Фрескобальди; как уже было сказано, Бах в последние годы жизни серьезно увлекался старинной полифонией); эти же исследователи обращали внимание на то, что, за немногими исключениями, «Искусство фуги» очень удобно для исполнения на клавире, выражаясь современным языком, оно «пианистично». Из всего этого они делали безапелляционный вывод, что «Искусство фуги» было предназначено только для исполнения на клавишных инструментах (клавесин, орган).

Существует еще третья группа ученых, которые пытаются примирить крайности двух предшествующих групп и учесть при этом живую практику, продемонстрировавшую самые широкие возможности исполнительского воплощения баховского цикла. Эти исследователи (среди них Э. Бодки), признавая клавирную природу этого произведения, считают в то же время, что монументальный замысел цикла гораздо шире возможностей одного инструмента.[1].

Для нас важным является то, что издание «Искусства фуги» на двух строках и исполнение его на клавишных инструментах, в том числе и на современном фортепиано — не противоречит стилю этого сочинения и вполне правомочно.

* * *

Уже говорилось о том, что оригинальное издание изобиловало опечатками. Но в этом отношении не лучше обстояло дело и с целым рядом последующих изданий, из которых редакция Черни имеет хождение и до настоящего времени. Это издание хотя и очищено от грубейших ошибок **о. и.**, но не сверено с **А.**[2], страдает обилием пестрейших динамических и фразировочных указаний, в нем очень много произвольно добавленных украшений (в одном только № 11 можно насчитать 32 лишних знака трели!).

Однако и методы критического установления подлинного текста, которыми пользовался Руст в академическом издании «Искусства фуги», оказываются неприемлемыми с точки зрения современных текстологических требований. Руст пользовался источниками, но, с одной стороны, он исправлял ошибки **о. и.** на основании **А**, с другой же — те места в **А.**, которые он квалифицировал как варианты, он поместил в приложение (см. BGA XXV, S. XXVII). Не установив точных границ между тем, что считать ошибкой, а что — вариантом, исправив безоговорочно целый ряд «ошибок», которые таковыми не являлись, Руст внес в свою редакцию элемент субъективности, неопределенности.

Например, в № 2 Руст в т. 64 заменяет *b* альта на *h* — на основании **А.** и тенорового хода в следующем такте, в то же время в т. 57 оставляет *cis* в сопрано, хотя в **А.** — *c*. Так же решительно Руст в № 11, т. 130 принимает версию **А.**, тогда как, если проследить за развитием третьей темы с момента ее появления (т. 89) и обратить внимание на те видоизменения, которые она претерпевает, то можно предположить, что в т. 130 вариант **о. и.** является авторским (особенно, если еще учесть ритм тенора в тт. 128—129). Кстати сказать, Черни предлагает здесь конъектуру в соответствии с ритмом темы в начале — он залиговывает четверть *a* с последующей первой восьмой. В этом же № 11 в т. 167 Руст считает ошибкой *f* в басу и заменяет его на *fis* (как в **А.**). Но в конце этого такта уже есть бесспорное *f*, почему же не поверить тому, что Бах при подготовке к изданию мог начать это отклонение раньше? В заключительной фуге № 18 Руст по неизвестным причинам добавляет в т. 57 диез перед *c* в сопрано, хотя ни по гармонии, ни по правилам действия случайных знаков диез из предыдущего такта сюда уже не имеет отношения.

Субъективными можно считать и рассуждения Руста о вариантах **А.** Правильно констатируя, что версия **о. и.** должна считаться окончательной волей композитора, Руст тут же оговаривается — он упоминает № 6, такты 38—49, где в **А.** содержится более богатый (и, по его мнению — более интересный) вариант, и приводит ни на чем не основанные объяснения, что будто бы Бах вносил эти изменения в автограф уже тогда, когда работа гравировалась. Если бы это было так, то автор мог бы исправить это место в корректуре.

Методы Руста не дают возможности произвести обратную операцию и установить — на основании его редакции и комментариев — каков текст **о. а.** и каков текст **А.**

Текст настоящей публикации для клавира основан на **о. и.** с учетом исправления тех ошибок, которые были перечислены Бахом. Все разночтения **А.** (идет ли речь об исправлении ошибок или о более значительных отклонениях) награвированы мелко над или под основным текстом (разумеется, в этих случаях длительности **А.** приведены в соответствие с длительностями издания)[3]. В нескольких случаях (они каждый раз оговариваются в сносках к соответствующим местам) в текст вносятся конъектуры, помогающие избежать параллелизма в голосоведении, или предлагается воспользоваться опреде-

---

[1] См. например: Bodky E. The Interpretation of Bach's Keyboard Works. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1960, p. 339—341.

[2] В издании под редакцией Черни текст, вероятно, выверялся просто на слух, так как часть ошибок, перечисленных в перечне Баха, оказалась выправленной, другие же остались, кроме того имеются новые ошибки — против **о. и.** и **А.** Например, в № 8 в т. 8 в альте *b* вместо *h*, в т. 14 — *h* вместо *b*, хотя эти исправления Бах указал в списке опечаток; в т. 120 сопрано *e* вместо *es*, которое имеется и в **о. и.** и в **А.** В № 9 в т. 67 в альте *b* вместо *h*, которое имеется и в **о. и.** и в **А.** В этом же № 9 в т. 79 в альте *g, f*, вместо *gis, fis*, указанных Бахом в списке опечаток. В № 11 в тт. 91—92 в теноре *b* вместо *h*, которое имеется и в **о. и.** и в **А.** Перечень таких опечаток можно было бы значительно увеличить.

[3] В качестве одного из прототипов нашего издания в отношении расположения текста можно назвать партитурное издание под редакцией Г. Динера (Johann Sebastian Bach. Die Kunst der Fuge. Nach der Handschrift und dem Erstdruck herausgegeben von Hermann Diener. Taschenpartitur. Kassel-Basel, Bärenreiter-Verlag, 1965), с той (довольно большой) разницей, что порядок номеров там иной (см. таблицу) и нотация (длительности) заимствована из **А.** (тогда как за основу взят все-таки текст **о. и.**!).

ленным вариантом для достижения полной симметрии (в зеркальных фугах).

Некоторые неточности в тексте неизбежно могут возникнуть в отношении случайных знаков. Как известно, случайный знак, по старым правилам, действовал не на протяжении целого такта, а только однократно или же продлевал свое действие при повторении ноты, если между этими повторениями не было других нот. Известно, например, такое написание в одном из ранних (1708 год) произведений И. С. Баха:

Но баховская эпоха явилась переходным периодом и в отношении нотописания. У Баха в его зрелые годы это правило часто нарушалось и знак сохранял свое действие до конца такта. С другой же стороны, он и бекар не всегда выставлял, надеясь на старую традицию. Поэтому целый ряд мест в его сочинениях (в том числе и в «Искусстве фуги») не может быть прочитан однозначно в отношении знаков альтерации.

Примеры действия знака в соответствии со старыми правилами — на одну ноту — мы обнаруживаем в № 2 в т. 34 в сопрано, в № 11 в т. 97 в сопрано, в т. 107 в альте, в № 12 в т. 9 в верхнем голосе, в т. 13 в нижнем голосе. В каноне № 14 в тт. 22, 24, 26, 33, 34 и аналогичных местах диез выставлялся перед каждой нотой *c*.

С другой стороны, относительно последней ноты тенора в № 11, т. 47 нельзя с полной очевидностью утверждать, что это *c* (как можно было бы заключить на основании старых правил). Вполне допустимо предположение, что здесь нашли свое дальнейшее развитие полутоновые мотивы (тт. 46—47) сопрано (*d—cis—d*, *a—gis—a*), из чего следует, что заключительная нота — *cis* (это соответствовало бы уже более поздним нормам применения случайных знаков).

В каноне № 13 в т. 42 в единственном источнике — **о. и.** допущена небрежность — отсутствуют знаки альтерации, применение которых в этом такте необходимо и с точки зрения дальнейшего развития, и по аналогии с предшествующим.

Во всех подобных случаях мы выставляем предполагаемые знаки альтерации в скобках. Часто знаки в скобках связаны с указаниями в **А.** Например, в № 2 в т. 23 в теноре перед последним звуком *c* в **А.** имеется диез, который отсутствует в **о. и.**, но явно должен здесь быть — поэтому мы в скобках даем его. В № 11 в т. 50 перед последней нотой *e* в сопрано в скобках помещен бекар, так как в начале такта в **А.** был бемоль, а здесь в обоих источниках — *e*.

Помимо этих двух значений — предположения и разъяснения — знаки в скобках имеют у нас и более обычный — предупреждающий — смысл.

В настоящем издании принято современное написание знаков альтерации, причем, как обычно в полифонических произведениях, если та же самая нота, перед которой выставлен знак, повторяется уже в другом голосе, знак выставляется снова.

Впечатление непоследовательности может вызвать сравнение записи ритма в канонах №№ 12 и 14. Если в № 12 ритм записан очень точно, то в № 14 создает путаницу фигура: ♩. ♪ , которая в данном контексте обозначает: ♩ ♪ . При такой записи, например, в такте 39 (группы 1, 3) одна шестнадцатая оказывается равной двум шестнадцатым! [1]

Мы оставляем авторское написание без изменений, ритмически-правильное исполнение указано ранжиром. (С другой стороны, если бы Бах заменил в этом каноне пунктирные группы на: ♩ ♪ , то возникла бы путаница между четвертями этой группы и нормальными четвертями, существование которых оправдано сочетанием размеров C и $^{12}_{8}$).

Триольная трактовка пунктирного ритма встречается также в зеркальных фугах № 16 и в обработках зеркальных фуг для двух клавиров (Приложение I).

Сравнение записи метра в **о. и.** и **А.** опровергает утверждение Руста, будто бы Бах придавал мало значения различию между обозначениями размера: C и ₵ [2].

Почти все контрапункты, длительность которых в **о. и.** была увеличена по сравнению с **А.** (у нас №№ 1, 2, 3, 8, 11, 15, 16), получили обозначение метра ₵ [3]. Таким образом, несмотря на укрупнение длительностей, группировка их в **о. и.** осталась прежней и характер движения не утяжелился [4].

Темповые указания как в источниках, так и в нашем издании отсутствуют.

Нотный текст в предлагаемом издании изложен как обычно в полифонической клавирной музыке. Чтобы не перегружать фактуру, в эпизодах, где участвуют не все голоса, паузы выставлены только в начале и в конце. Мы не стремились к тому, чтобы партия правой руки помещалась обязательно на верхней строке, а партия левой руки — на нижней. Это во многих случаях нарушило бы наглядность голосоведения, заставило бы прибегать к большому количеству добавочных линеек. Само собой разумеется, что если тянущийся уже звук поручается также и другому голосу, он берется снова (например, № 5, т. 53 и дальше).

Исполнителям при работе над «Искусством фуги» следует иметь в виду, что «пианистичность» цикла (о которой уже говорилось) связана в первую очередь с аппликатурными приемами, свойственными баховской эпохе — с перекладыванием, скольжением и подменой пальцев. Предложенную нами аппликатуру (в которой, в частности, везде, где можно, мы стремились указать симметричное расположение пальцев в обеих руках) следует рассматривать лишь как один из возможных вариантов (в канонах, зеркальных фугах и в контрапунктах, помещенных в приложения, аппликатура не выставлена). Распределение рук указано скобками.

Настоящее издание дает максимально выверенный нотный текст. В связи с отсутствием авторских указаний и традиций фортепианной интерпретации «Искусства фуги» редактор не решился предлагать какие-то однозначные решения, а предоставляет опыту и знаниям пианиста наметить для себя исполнительский план каждого номера — темп, фразировку, динамику (нерасшифрована и каденция в № 14, т. 81). В некоторых контрапунктах при определении фразировки помощь могут оказать оригинальные лиги и точки, приведенные у нас по **А.** и **о. и.** Артикуляционные намерения редактора во многих случаях обнаруживаются в аппликатуре.

Установить порядок номеров при исполнении цикла целиком возможно на основании предшествующей аргументации, а также опираясь на приведенную таблицу.

Москва, 1973 *Николай Копчевский*

---

[1] В предисловии к своему изданию кантат Баха (BGA XXIII, S. XX) Руст приводит следующие ритмические сочетания, которые встречаются в арии альта из кантаты № 110:

[2] BGA XXIII, S. XXI.

[3] В № 9 это обозначение введено по аналогии.

[4] Известный немецкий исследователь Рудольф Штеглих утверждает, что это укрупнение длительностей было произведено Бахом при подготовке цикла к изданию с целью предохранить эти пьесы от чересчур легковесного исполнения, получившего распространение к середине XVIII века (Steglich R. Johann Sebastian Bach. Potsdam, 1935, Taf. VIII).

SUMMARY

The Art of Fugue is one of the grandest works of Johann Sebastian Bach. It was written at the end of his life (the final fugue was left incomplete on his death) and first published posthumously. *The Art of Fugue* is a series of fugues and canons in one key (D minor) all on the same theme. The composer called them Counterpoints. No instrument, or combination of instruments, is indicated.

This edition uses two systems and is intended for piano or harpsichord. This in no way contradicts Bach's intentions: on the one hand, the texture itself is perfectly "pianistic" (with the exception of the mirror fugues Nos. 16 and 17) and, on the other, the composer's MS. written as a score with the use of the non-instrumental treble clef resembles the old keyboard scores (for example, Frescobaldi's). At the same time this edition lays claim to textual precision. It is based on the version of the original edition (**о. и.**); the alternative readings from the "Berlin Autograph" (**A.**), the only extant holograph copy which is an incomplete and not final version of *The Art of Fugue* (the fair copy of the composer's MS. has been lost), are printed over or under the musical text. Certain patent errors in the original edition (**о. и.**) have been corrected to accord with the **A.**, the corrections being accompanied by footnotes. In a number of cases the Editor offers his conjectures, also accompanied by footnotes, which help to avoid parallel fifths and octaves. In the mirror fugues Nos. 16 and 17, and also in Supplement I, the **A.** variants making for perfect mirror reflection are marked with an asterisc.

The order of items in this edition follows, in the main, that of the Graeser edition (as is known, Bach himself only arranged the sequence of the first eleven pieces in the **о. и.**). In playing the work in its entirety the sequence may be determined by the performer. He will be assisted in this by the *Table of Sequence of Items in "The Art of Fugue" According to Sources, Publications and Performances by Various Artists* on p. 13.

The counterpoint erroneously included in the **о. и.** as No. 14 is recognised in our edition in Counterpoint No. 10 (of which it is an abridged version): its appearance in each part is marked *NB*. The *Fugue a 2 Clav.*, Bach's own arrangement of Counterpoint No. 16, has been removed from the main musical text and placed in Supplement I. Supplement II contains the composer's versions of canons. The third of these shows the possibility for a different solution as compared with Canon No. 15 in the main text and is of certain interest to performers.

It should be borne in mind that the "pianistic" texture involves the fingering characteristic of the old keyboard style and implying passing over of the fingers, gliding and changing fingers on the same key. The Editor offers his suggestions for fingering (no fingering is indicated in the canons, mirror fugues and the Supplements). The distribution of the notes between the hands is indicated by means of brackets.

Since Bach did not specify nuances, there may be different approaches to the problems of interpretation. This edition leaves the tempos and the dynamics plan wholly to the performer's discretion. In many instances the motion is determined by the composer's use of the ₵ time-signature — *alla breve*. The slurs and dots borrowed from the **о. и.** and **A.** will help to establish the articulation and phrasing.

The basic editions of *The Art of Fugue* and relevant literature are mentioned in the footnotes to the Introductory Article.

Nikolai Kopchevsky

Moscow, 1973

ZUSAMMENFASSUNG

"Die Kunst der Fuge" ist eines der monumentalsten Werke von Johann Sebastian Bach. Gegen Ende seines Lebens geschaffen (die letzte Fuge blieb unvollendet), wurde es erst nach dem Tode des Komponisten herausgegeben. "Die Kunst der Fuge" besteht aus Fugen und Kanons in einer Tonart (*d-moll*) über das gleiche Thema. Der Komponist hat diese Fugen und Kanons "Contrapuncte" genannt. Eine Anweisung für ein besonderes Instrument oder eine Instrumentengruppe ist nicht überliefert.

In der vorliegenden Ausgabe ist der Text für das Pianoforte (Cembalo) notiert. Das widerspricht der Idee des Werkes keineswegs: einerseits ist der Satz selbst ganz "klaviermäßig" (ausgenommen die Spiegelfugen Nrn. 16 und 17); andererseits erinnert die Anwendung des Sopranoschlüssels (der in Instrumentalwerken so gut wie gar nicht gebraucht wurde) in der Partitur des Komponisten und in dem Originaldruck an altertümliche "Klavierpartituren" (Frescobaldi).

Zugleich ist diese Publikation textkritisch. Als Grundlage dient der Erstdruck, die Originalausgabe (**о. и.**). Über und unter dem Text sind die Abweichungen des sogenannten "Berliner Autographs" (**A.**) notiert — des einzigen erhalten gebliebenen authentischen Manuskriptes, das eine unkomplette und nicht endgültige Fassung des Werkes bietet (die Reinschrift ist verschollen). Manche unbestrittene Fehler von **о. и.** wurden nach **A.** korrigiert (Vermerk in der Fußnote). An manchen Stellen machen wir Vorschläge (auch vermerkte), die parallele Quinten und Oktaven vermeiden helfen. In Spiegelfugen (Nrn. 16, 17, auch im Anhang I) sind solche Varianten von **A.** mit Sternchen versehen, die das genaue Spiegelbild sichern.

Die Anordnung der Kontrapunkte folgt in unserer Ausgabe im Ganzen der Publikation von W. Graeser (es ist bekannt, daß J. S. Bach selbst nur die Reihenfolge von den ersten elf Nummern in **о. и.** festgelegt hat). Bei der Ausführung des gesamten Werkes wird die Konstruktion des Zyklus vom Pianisten selbst festgelegt. *Die Tabelle der Reihenfolge von den Nummern der "Kunst der Fuge" in Quellen, Ausgaben und in der Ausführung verschiedener Interpreten,* S. 13 wird dabei eine Hilfe leisten.

Die Fuge, die irrtümlich in **о. и.** unter der Nummer 14 eingeschaltet wurde (und die eine frühere, gekürzte Fassung von Nr. 10 darstellt), findet sich in unserer Ausgabe im Text des Kontrapunktes Nr. 10 — ihr Anfang in jeder Stimme wird durch NB angedeutet.

Wir haben *Fuga a 2 Clav.* als eine Bearbeitung von Nr. 16 aus dem Grundteil ausgeschlossen und in den Anhang I verwiesen. Im Anhang II werden die authentischen Varianten von Kanons wiedergegeben; die dritte Variante zeigt die Möglichkeit einer anderen Lösung als der im Grundteil gegebene Kanon Nr. 15 und ist von gewissem Interesse für die Interpretation.

Man muß in Betracht ziehen, daß die "Klaviermäßigkeit" des Werkes aus Fingersatzeigentümlichkeiten wie Fingerüberschlagen, -gleiten und -wechseln hervorgeht, die dem alten Klavierstil eigen waren. Der Herausgeber der vorliegenden Ausgabe schlägt eine der möglichen Fingersatzvarianten vor (die Applikatur fehlt in Kanons, Spiegelfugen und in Teilen des Anhanges).

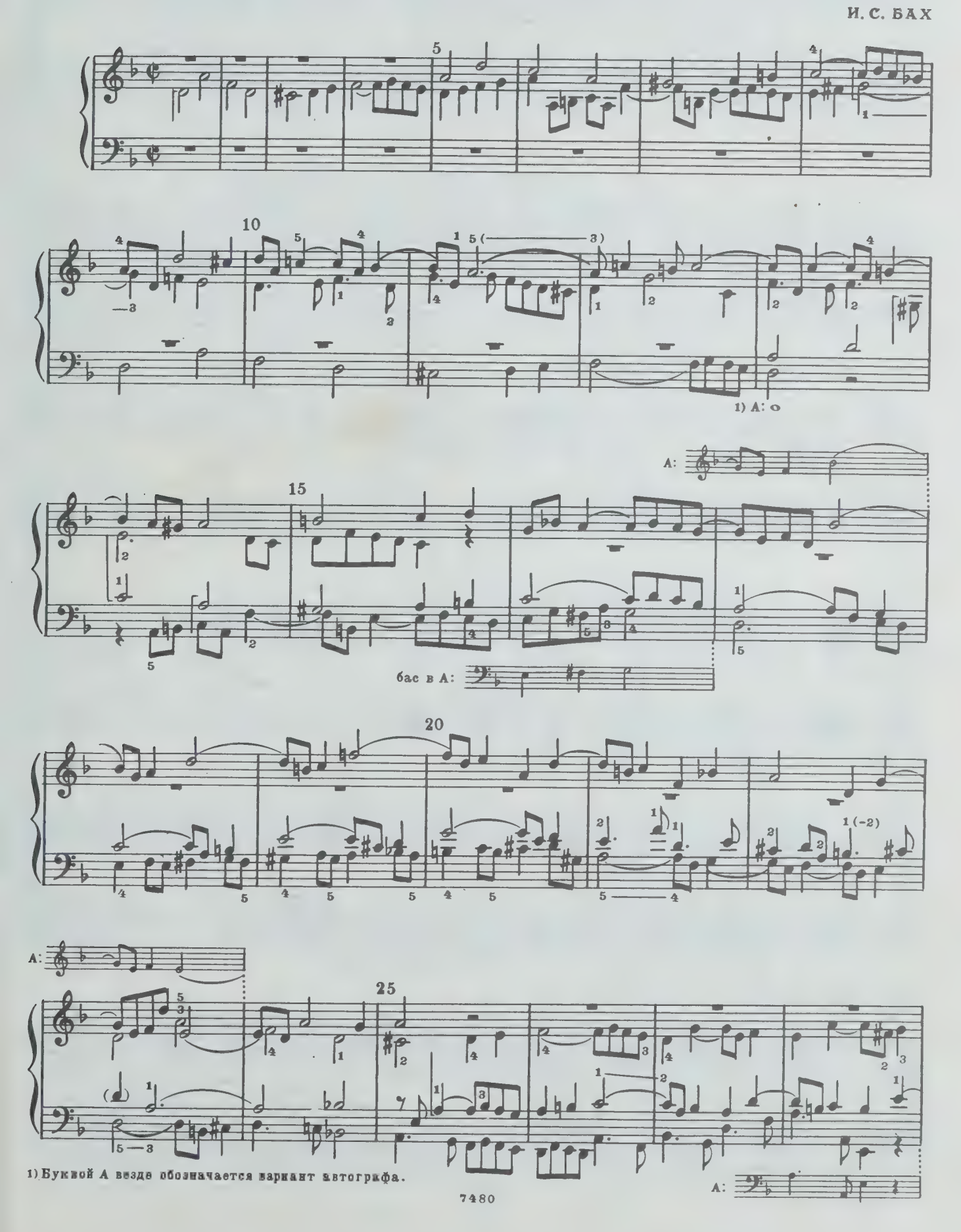
Da die authentischen Vortragszeichen fehlen, sind unterschiedliche Deutungen zulässig. In unserer Ausgabe ist die Bestimmung des Zeitmaßes und der Dynamik gänzlich den Interpreten überlassen. Das Tempo ist oft mit der authentischen Alla-breve-Bezeichnung (₵) verbunden. Zur Artikulations- und Phrasierungsbestimmung werden in einigen Fällen authentische von **о. и.** und **A.** übernommene Bogenzeichen und Punkte verhelfen.

Die hauptsächlichen Ausgaben der "Kunst der Fuge" und die Literatur zu diesem Werk werden in Fußnoten zum Einleitungsartikel erwähnt.

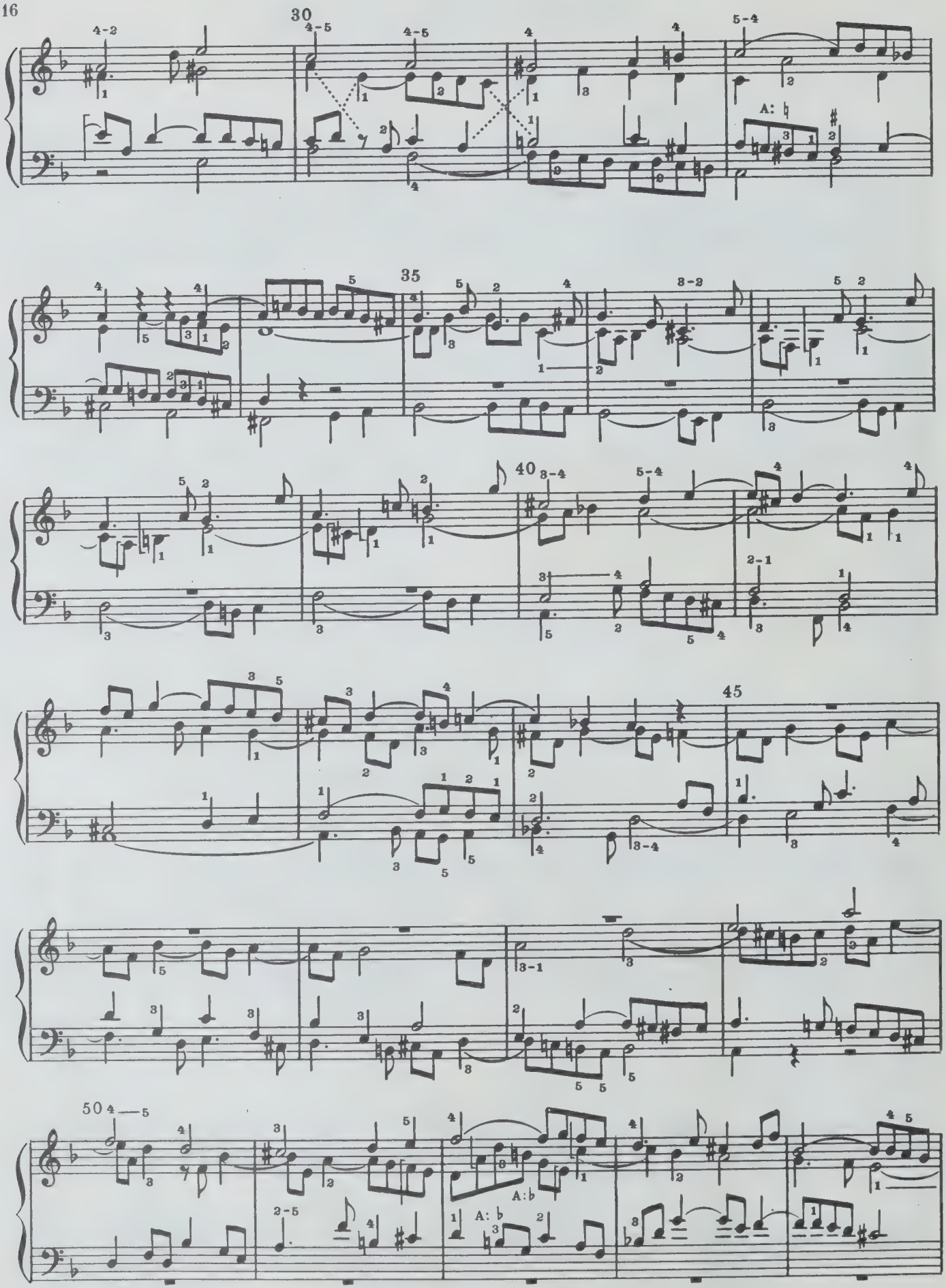
Moskau, 1973 *Nikolai Koptschewski*

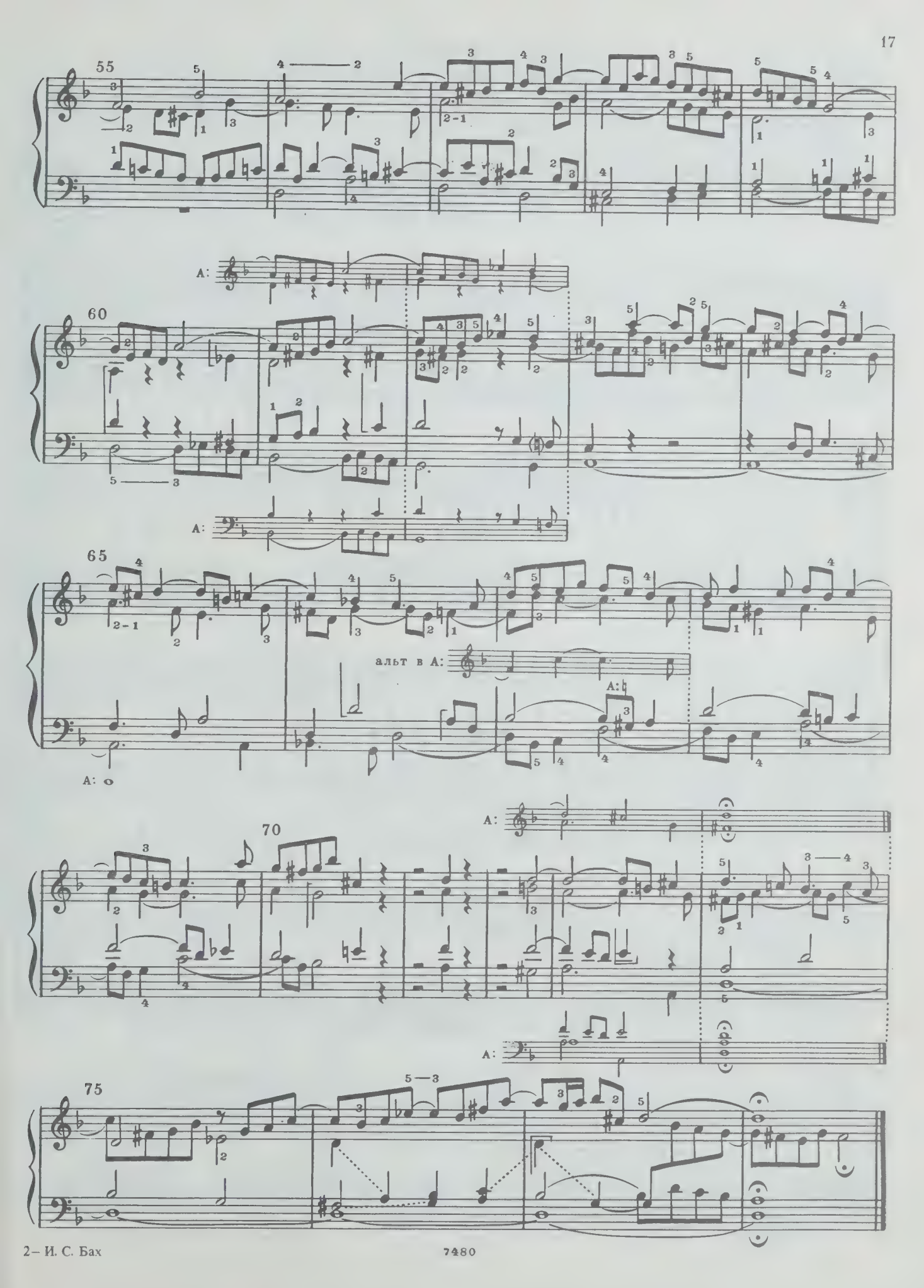
ИСКУССТВО ФУГИ
CONTRAPUNCTUS 1

И. С. БАХ



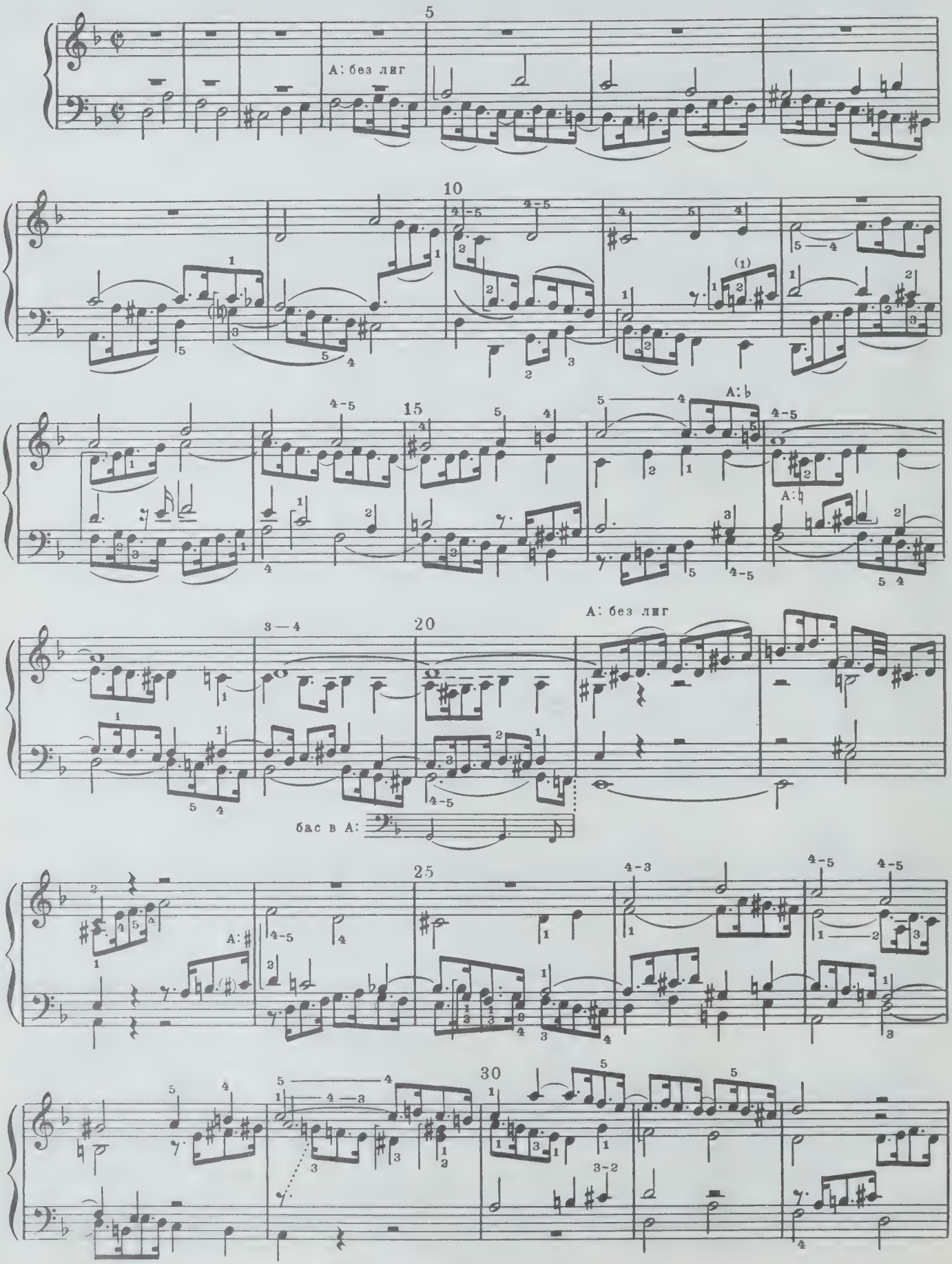
1) Буквой A везде обозначается вариант автографа.

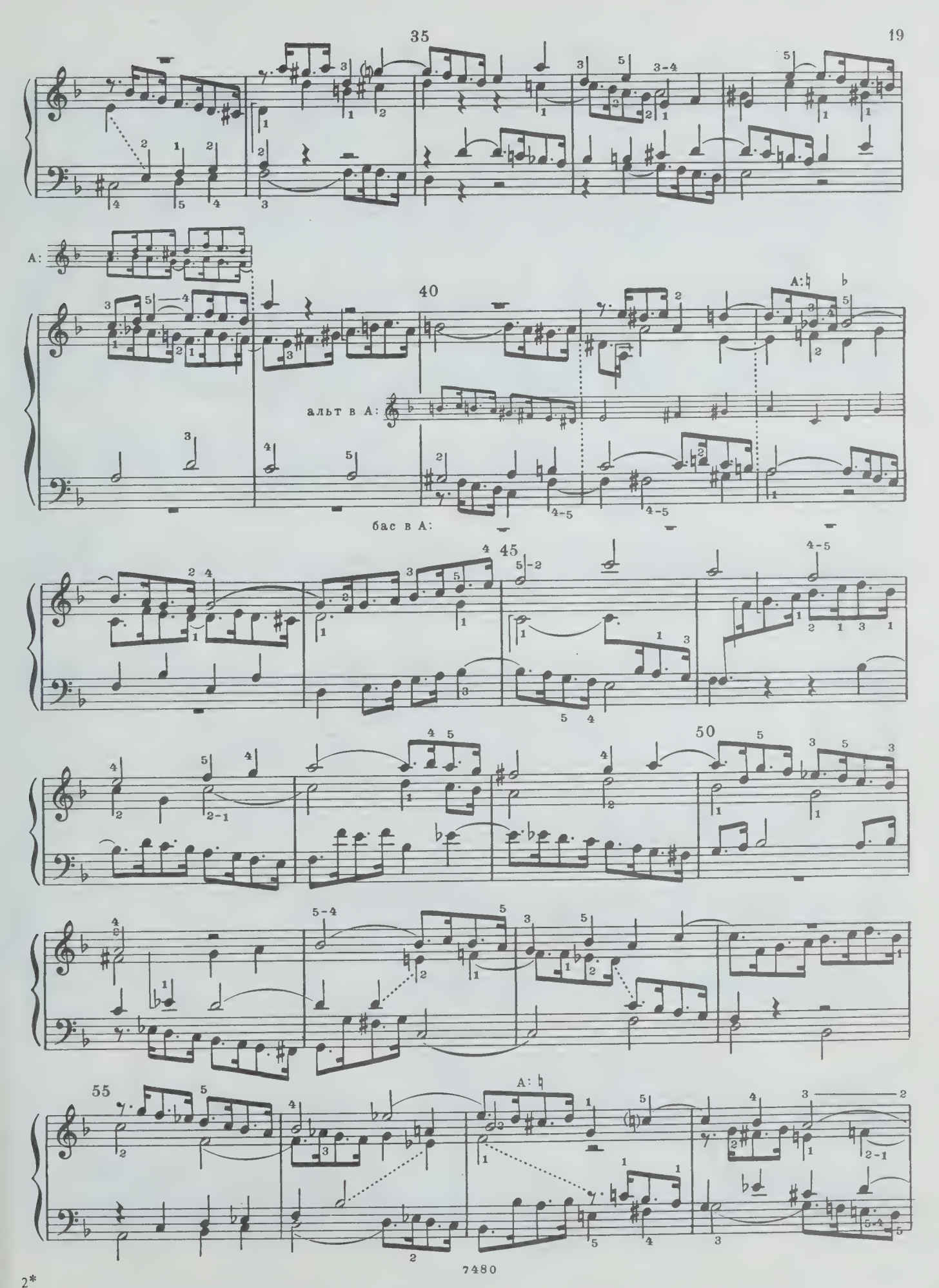

30
35
40
45
50
A:♮
A:♭

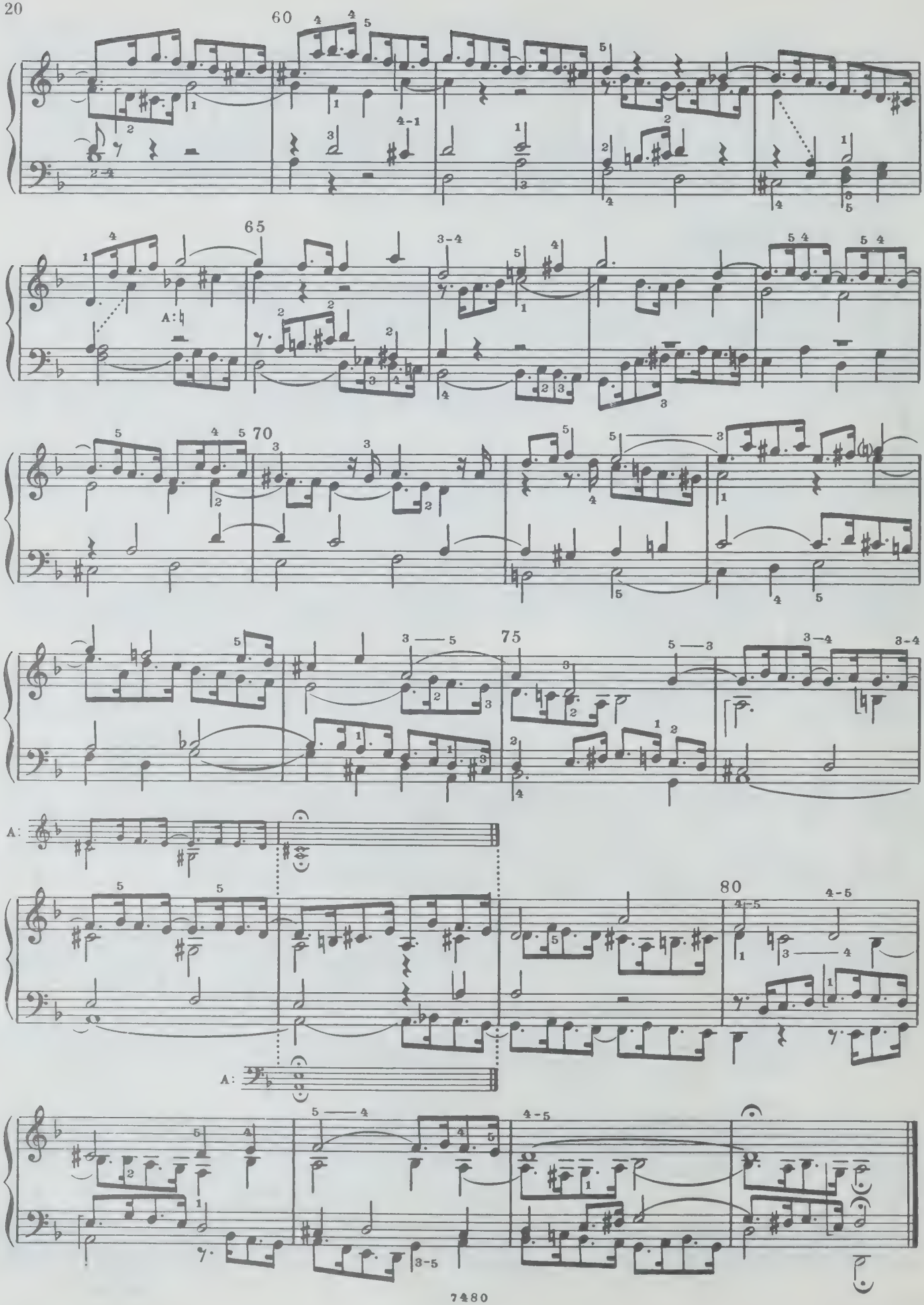


7480

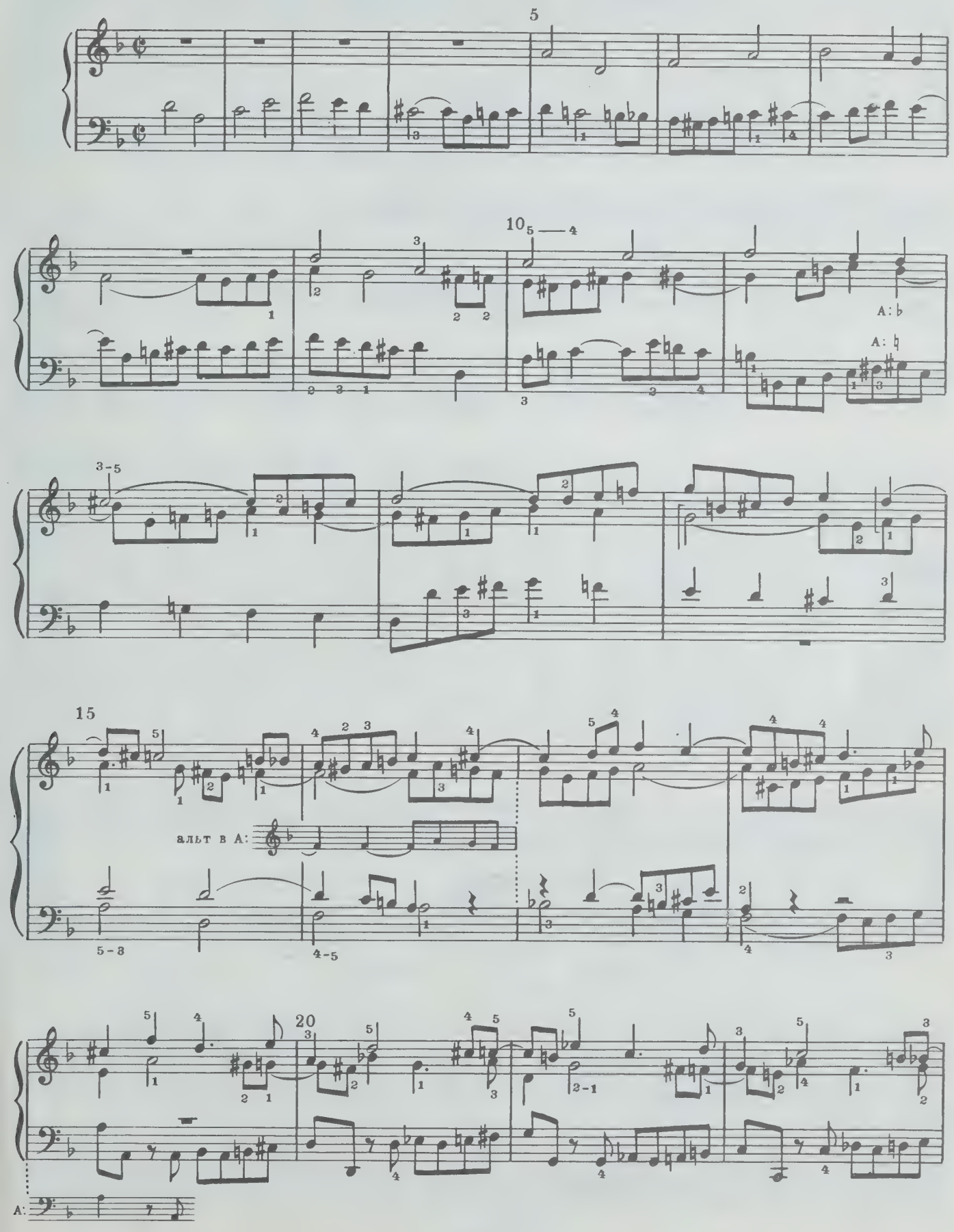
CONTRAPUNCTUS 2

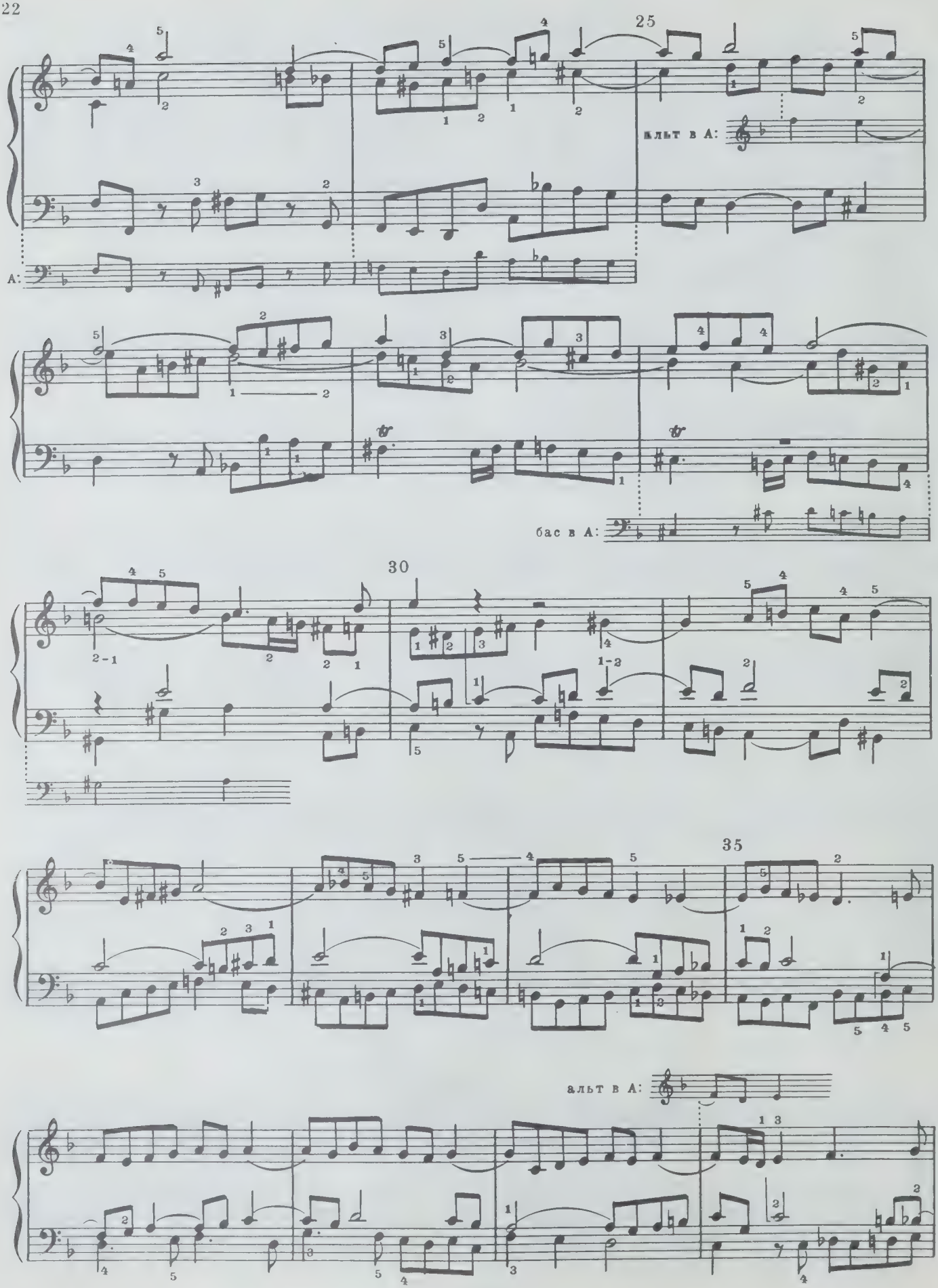


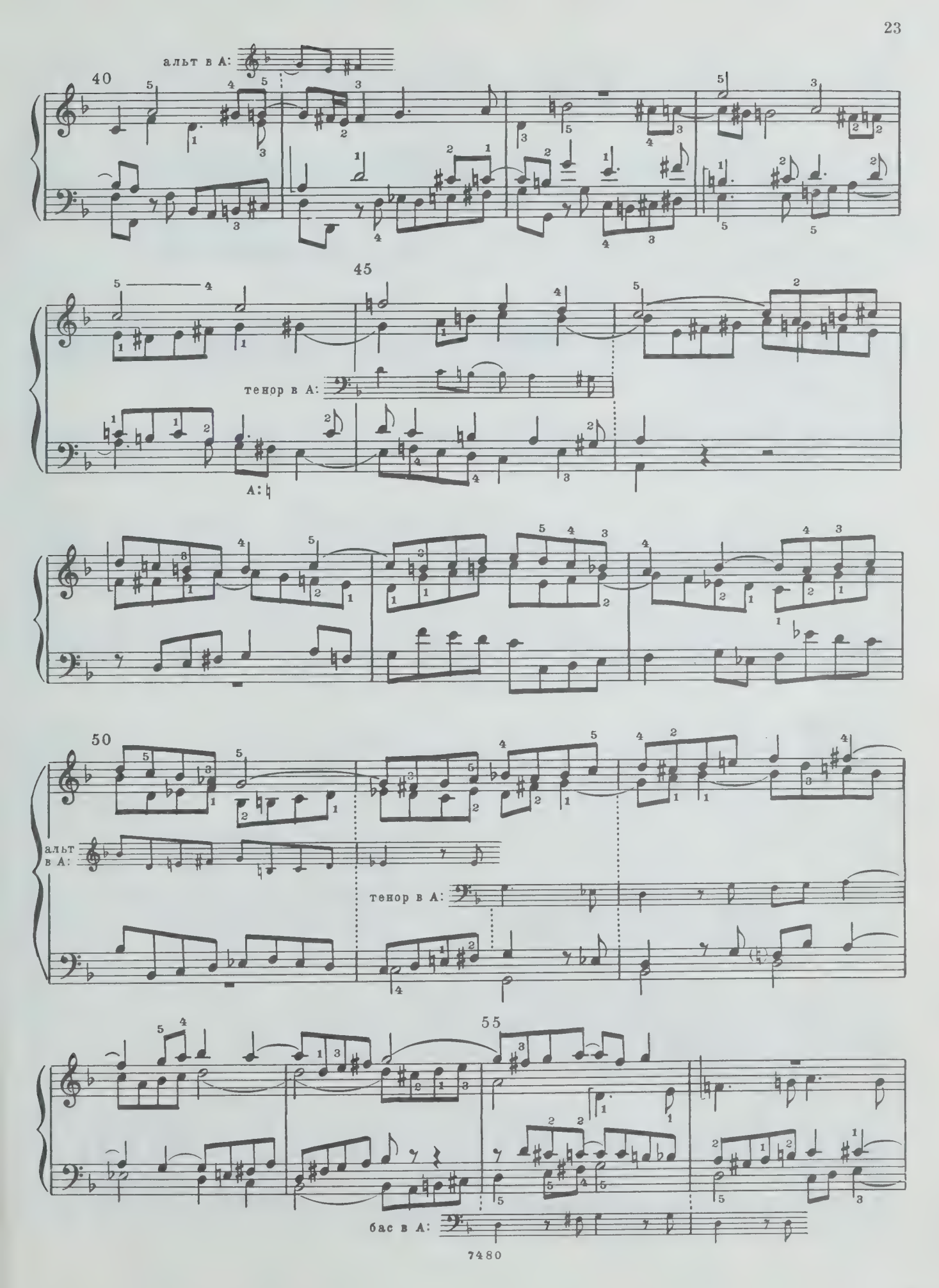

35
A:
40
A:♮
альт в A:
бас в A:
45
50
55
A:♮

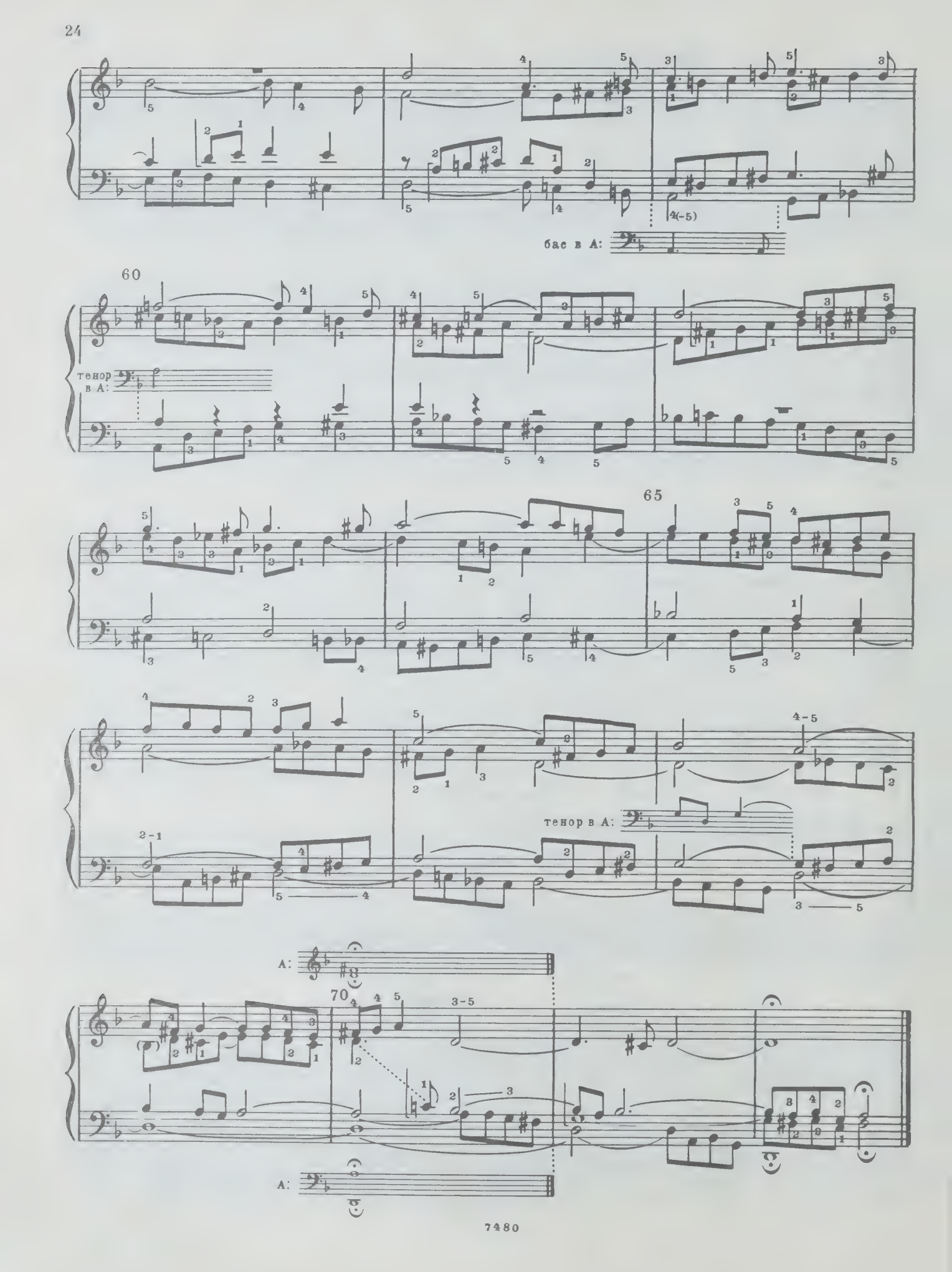

60
65
70
75
80
A:
A:

CONTRAPUNCTUS 3

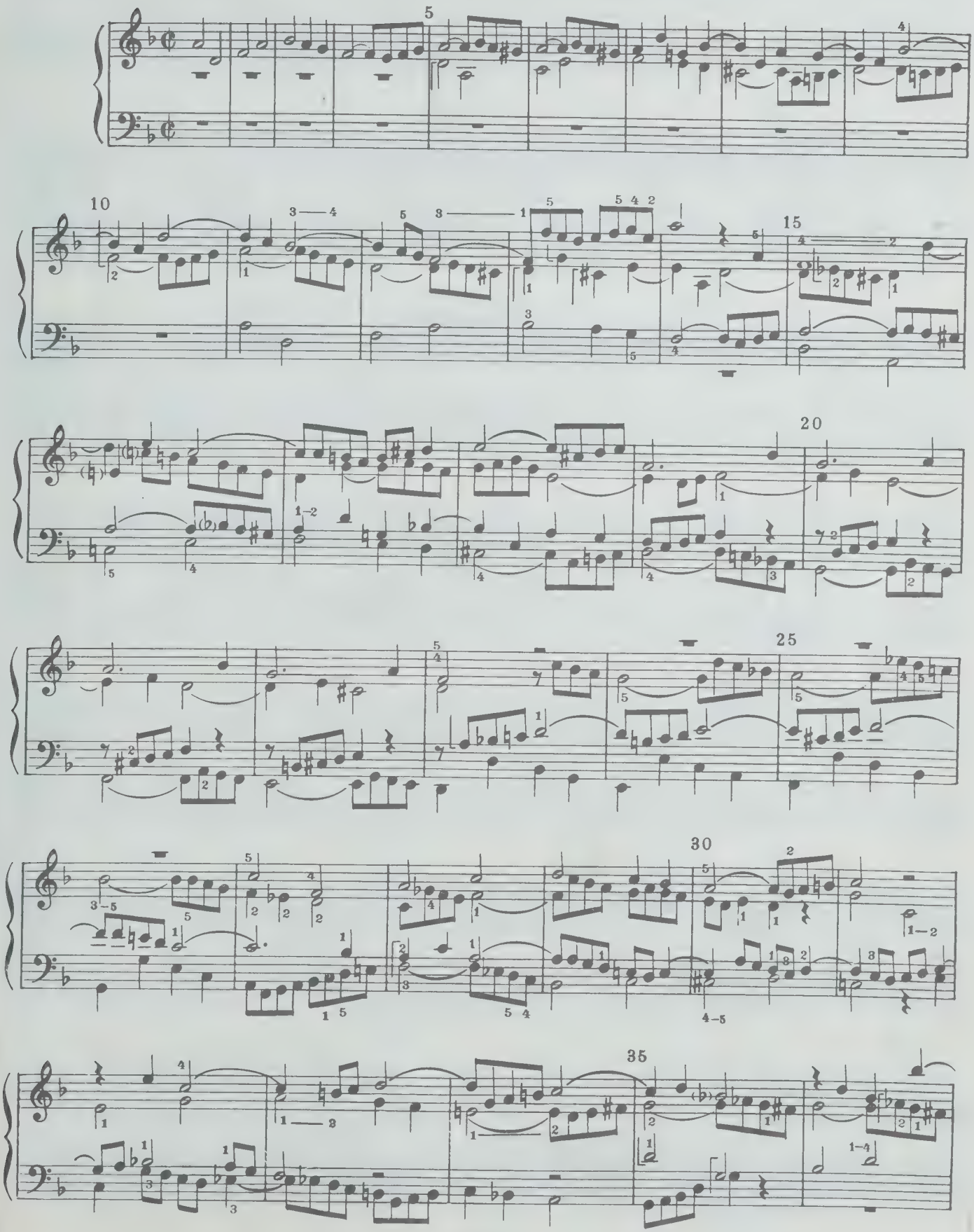


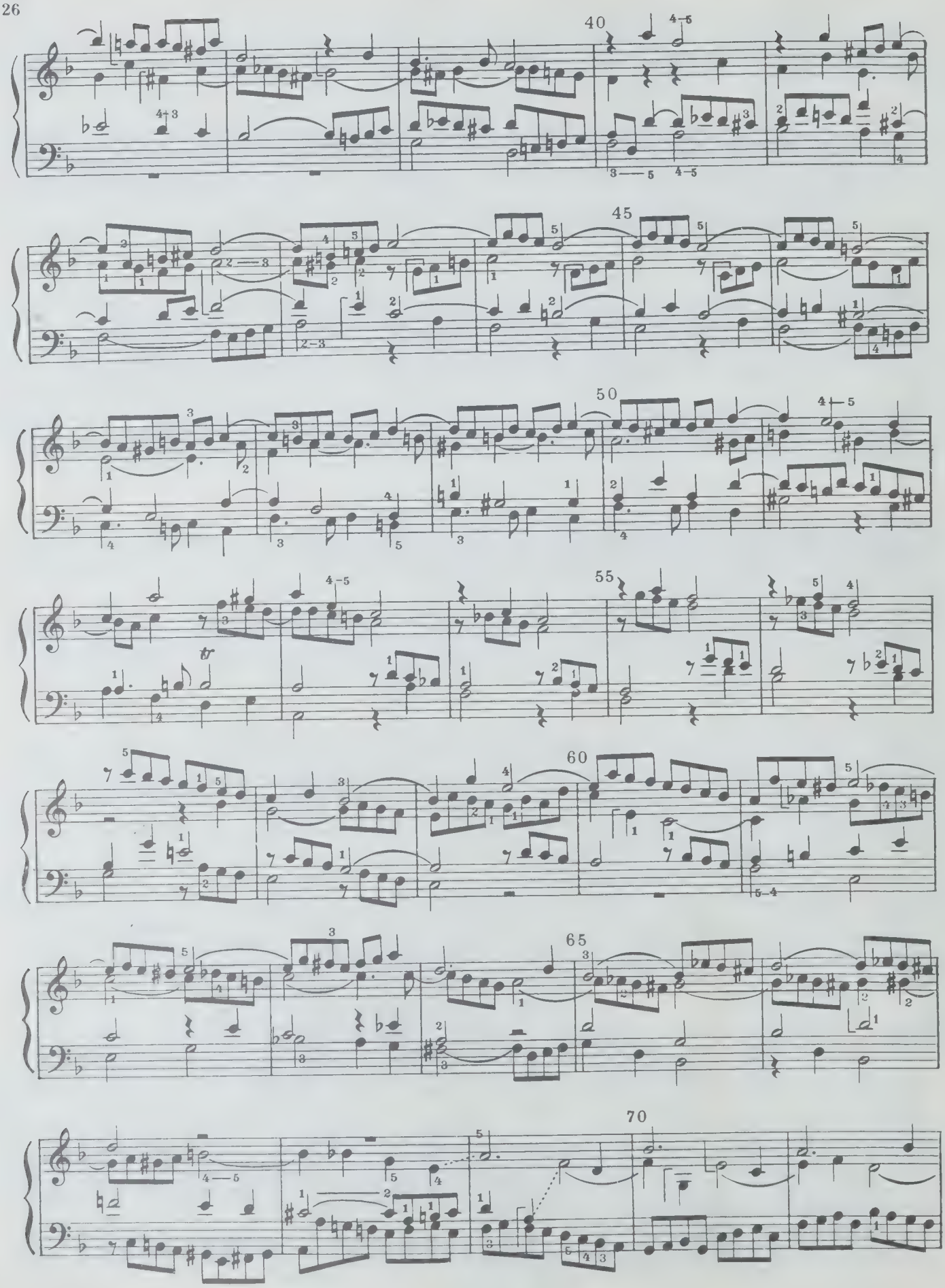

25
альт в А:
А:
бас в А:
30
35
альт в А:

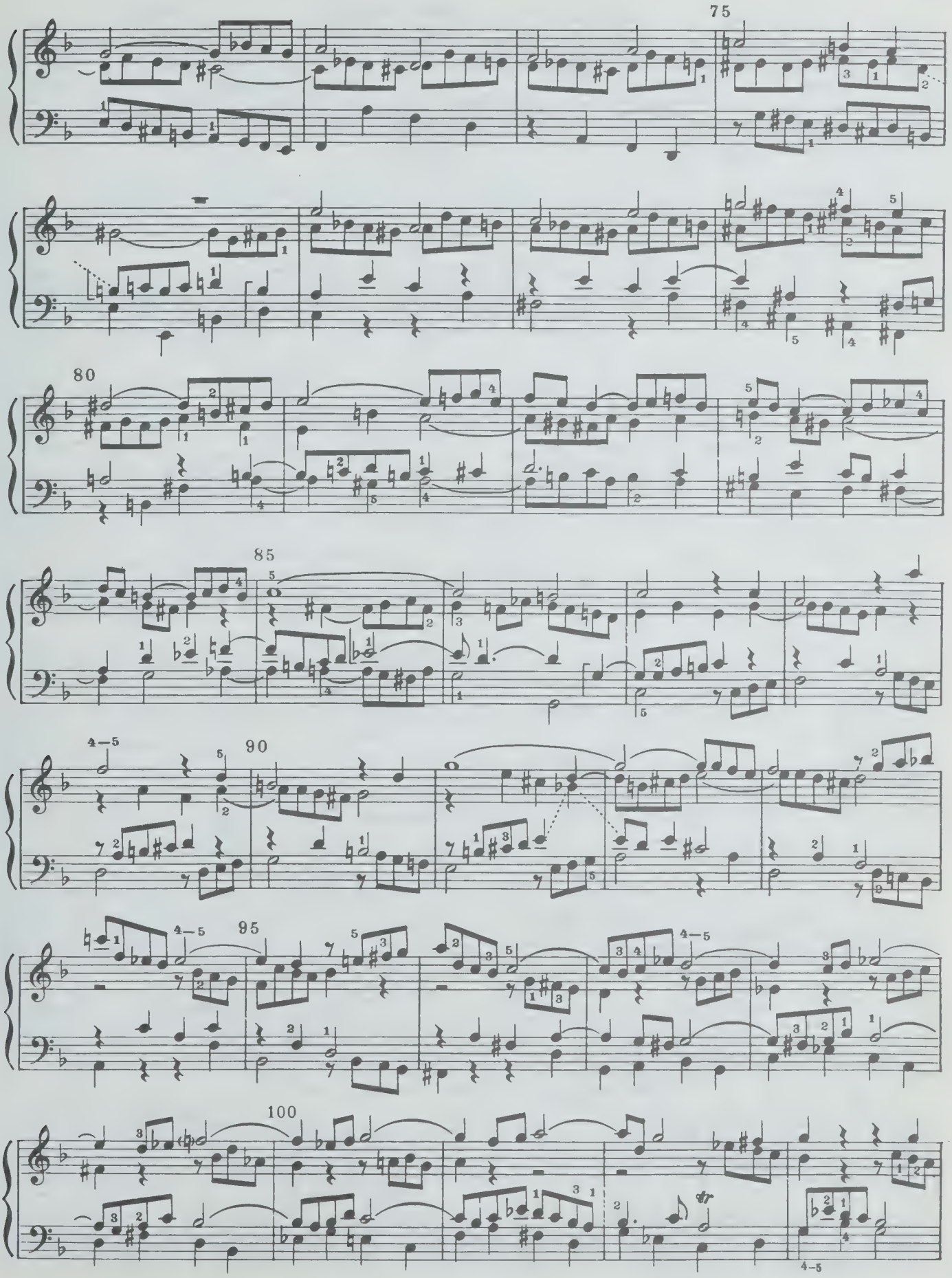

альт в А:
40
45
тенор в А:
А:♮
50
альт в А:
тенор в А:
55
бас в А:

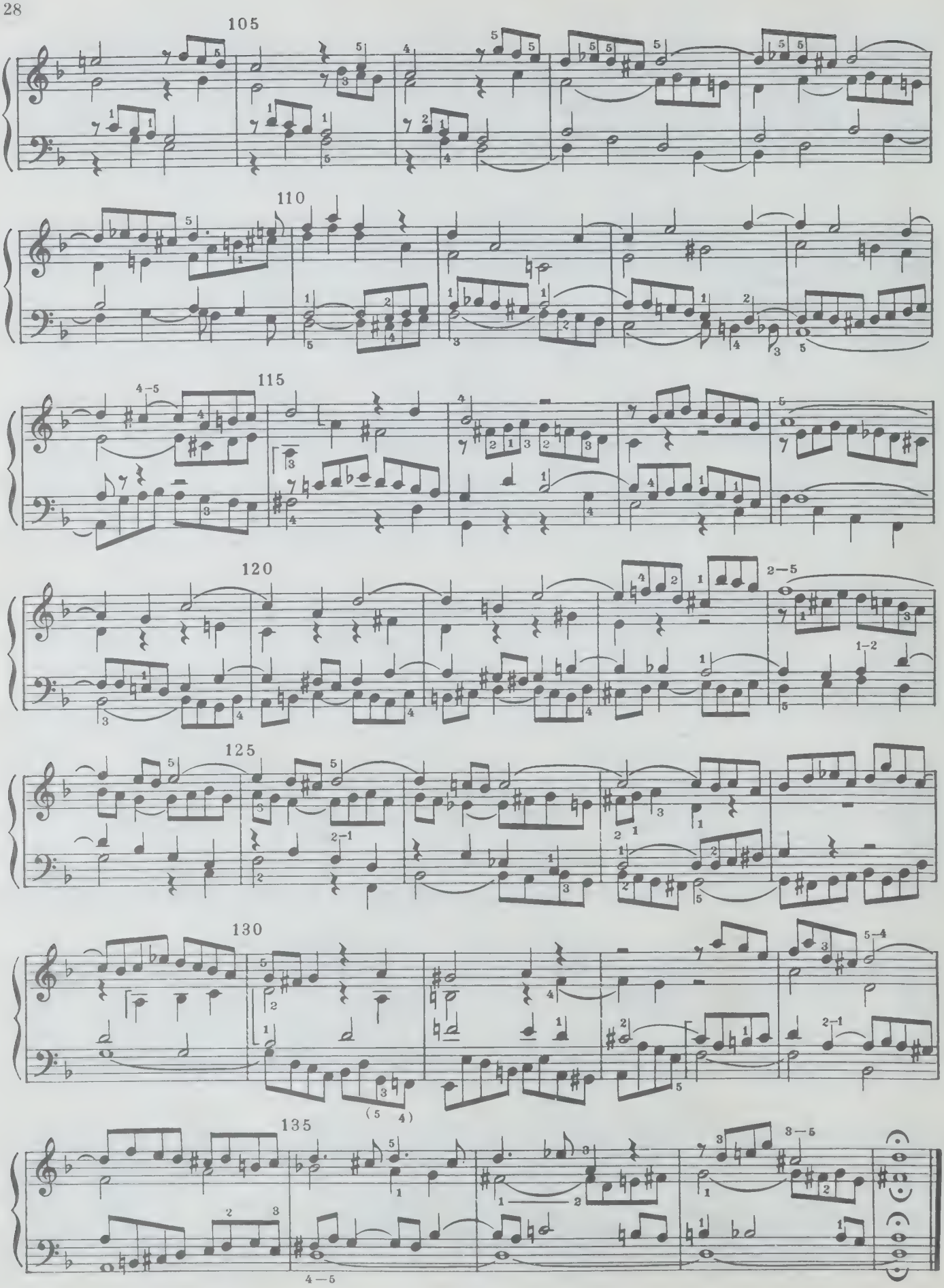

бас в А:
60
тенор в А:
65
тенор в А:
А:
70
А:

CONTRAPUNCTUS 4

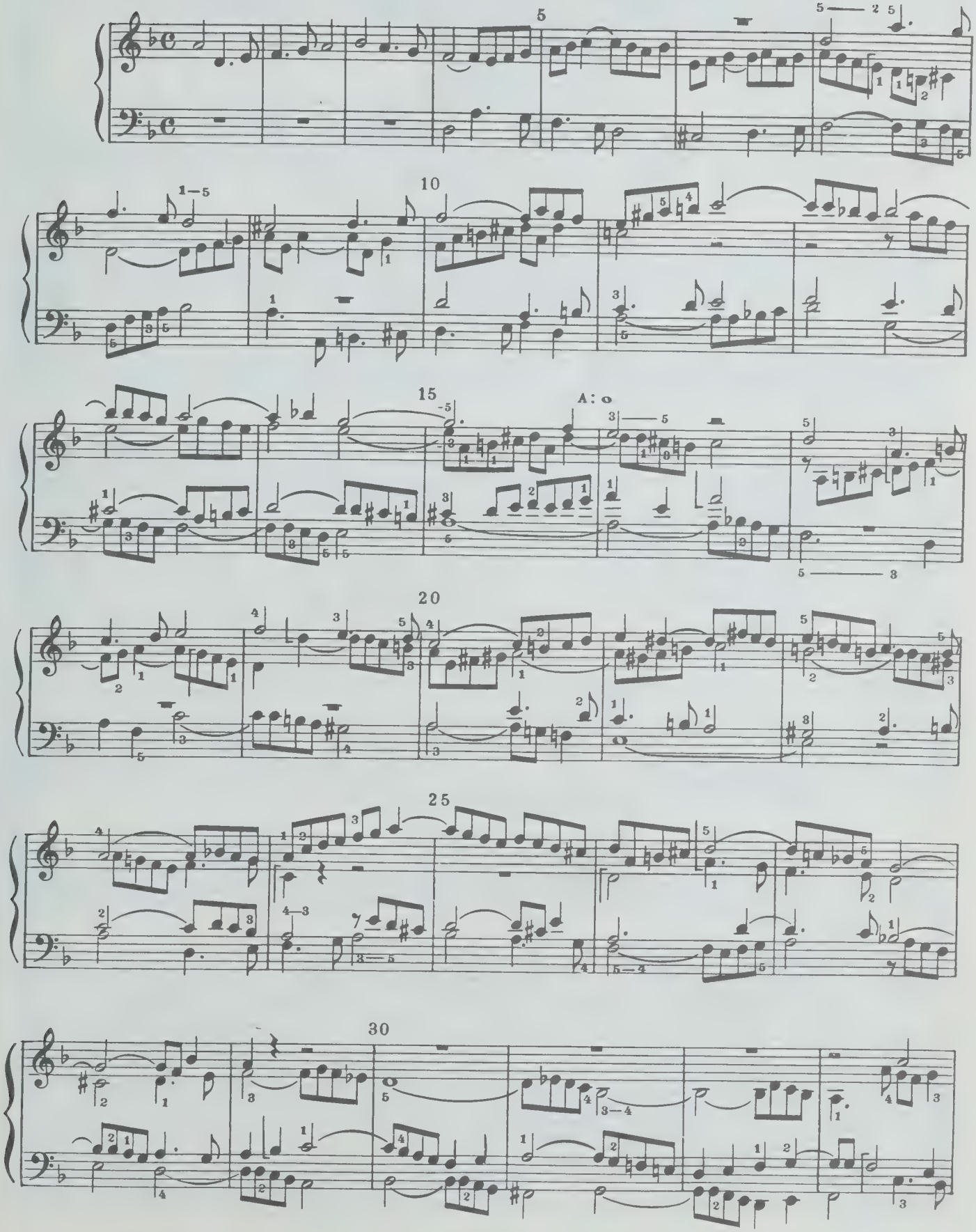


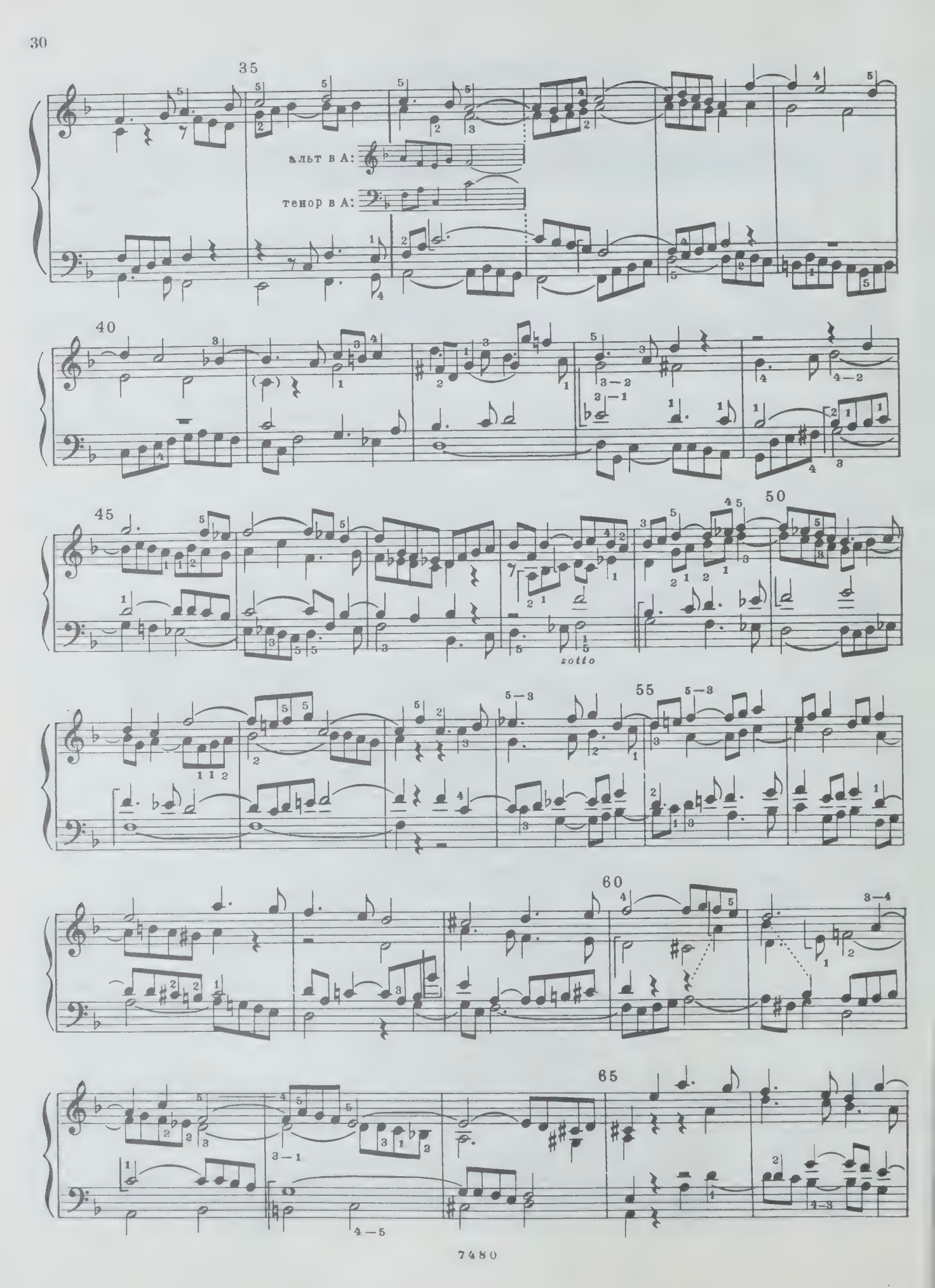

40
45
50
55
60
65
70
tr

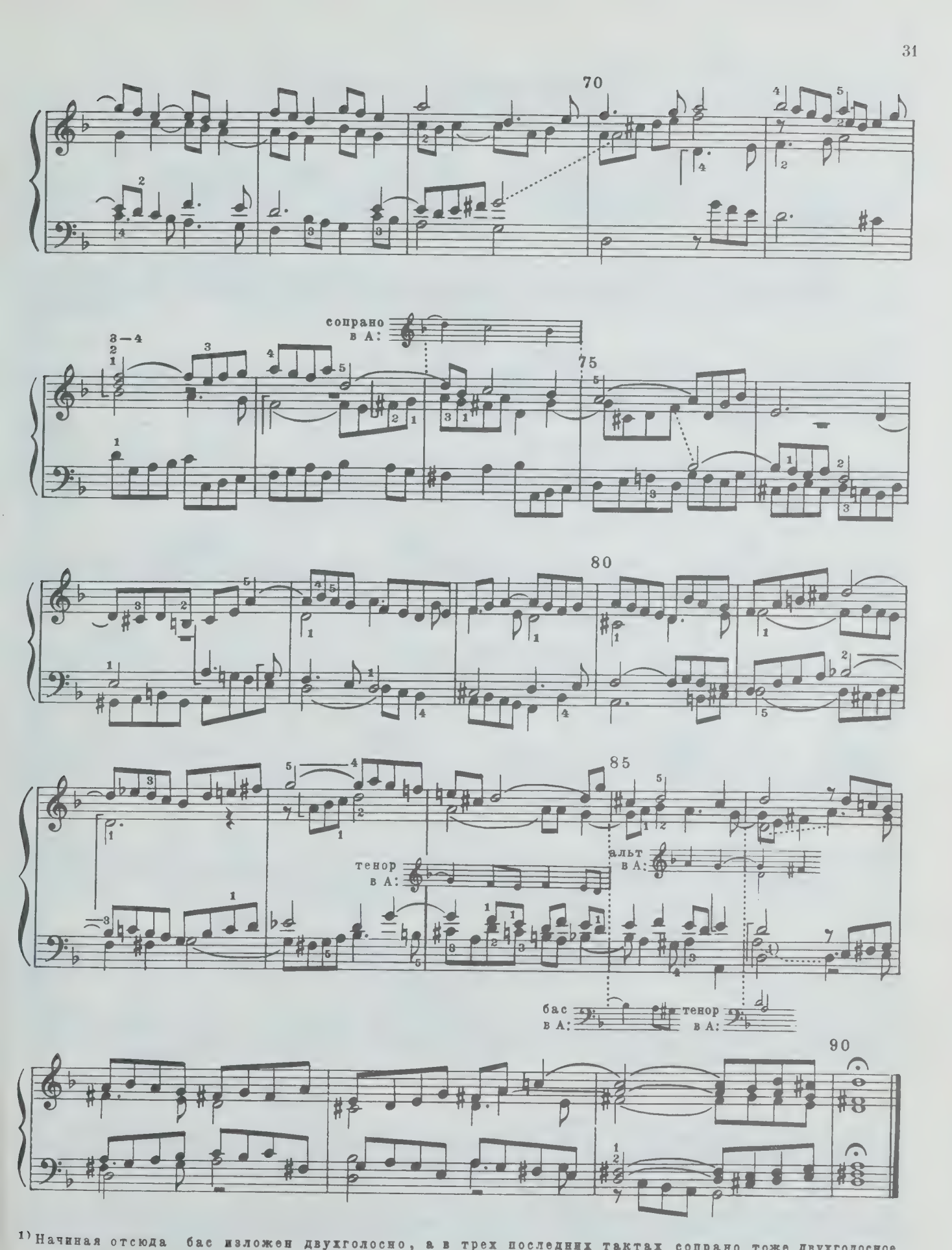

75
80
85
90
95
100


105
110
115
120
125
130
135

CONTRAPUNCTUS 5



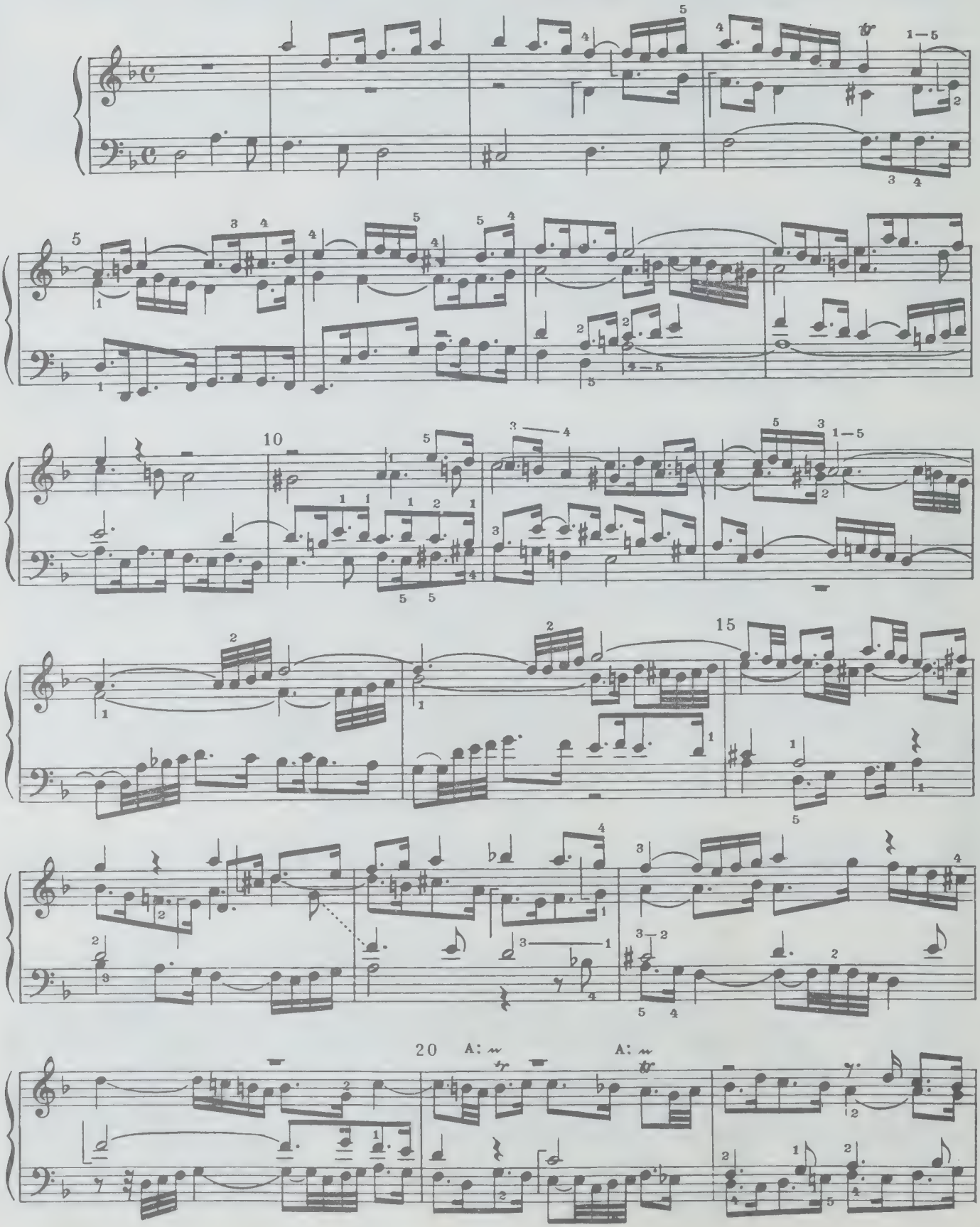

35
альт в А:
тенор в А:
40
45
50
sotto
55
60
65

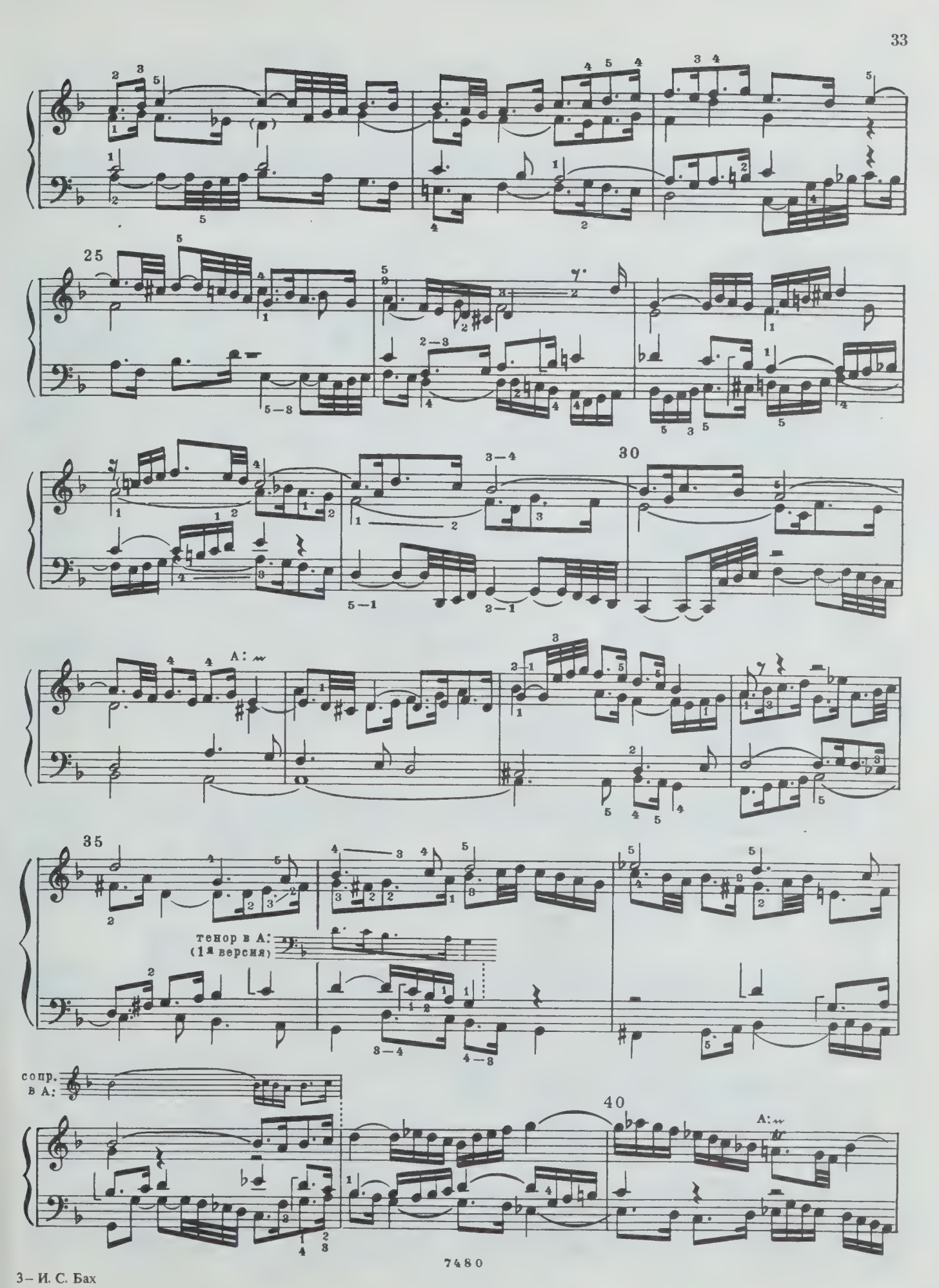


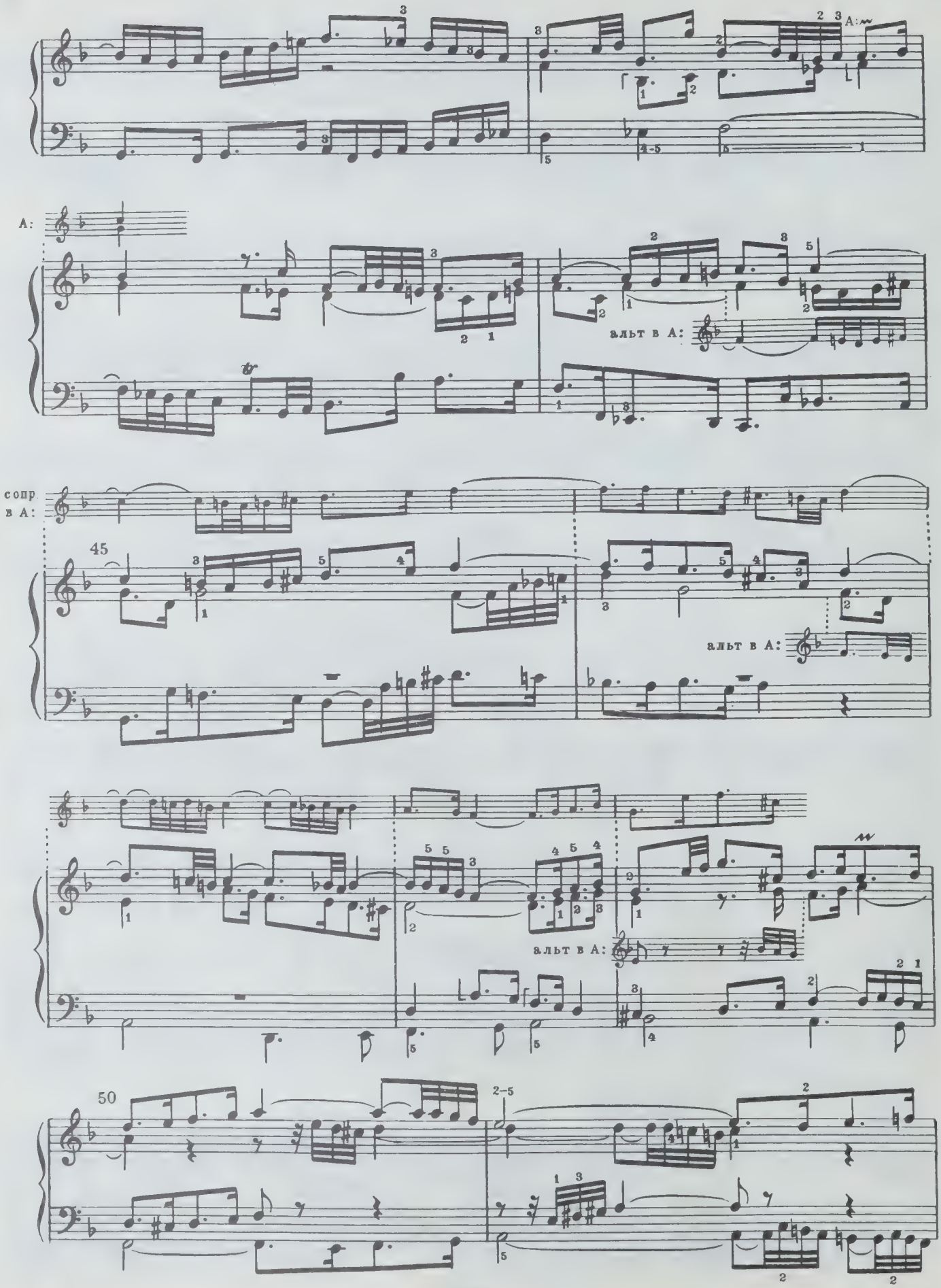
[1] Начиная отсюда бас изложен двухголосно, а в трех последних тактах сопрано тоже двухголосное.

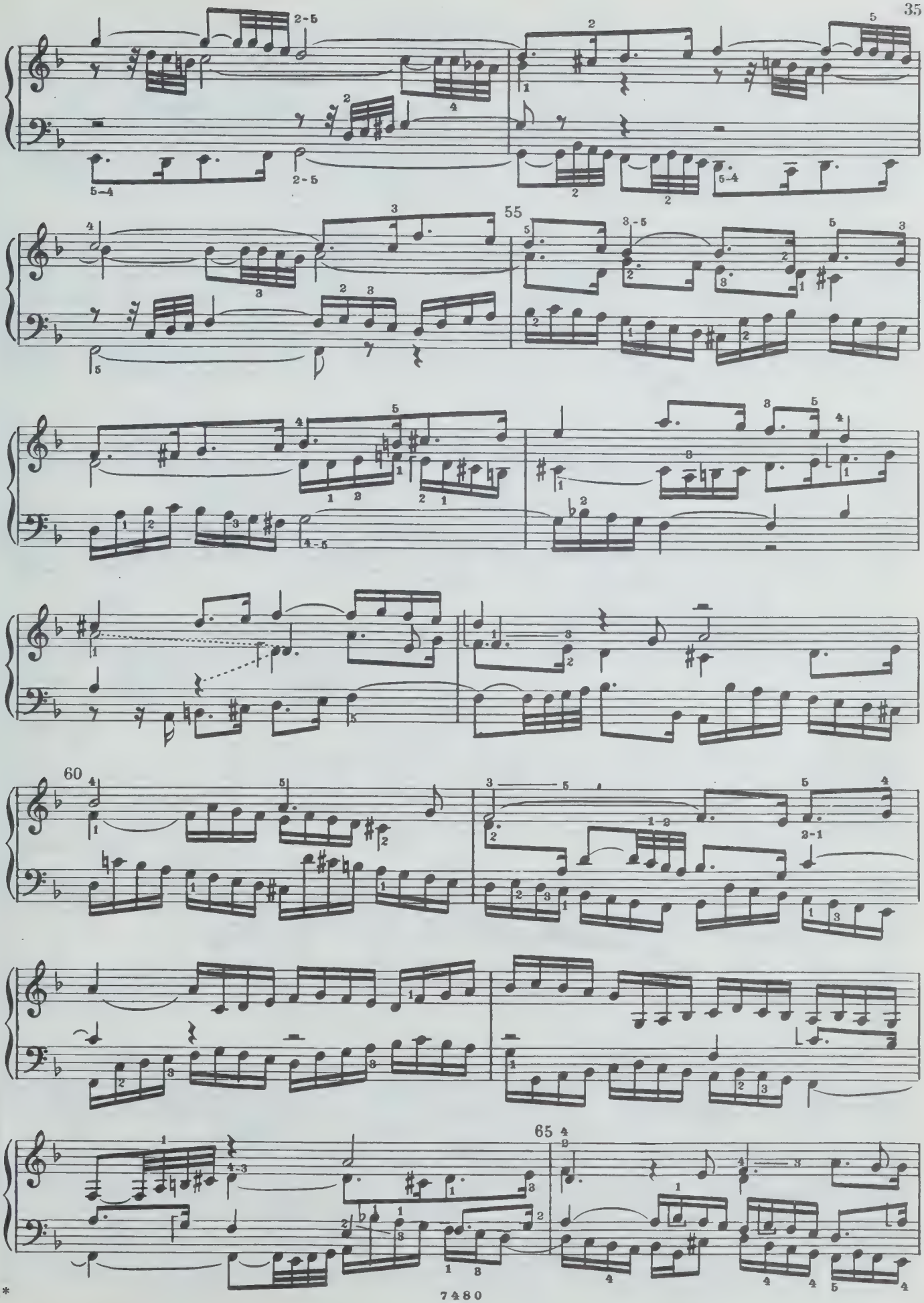
CONTRAPUNCTUS 6

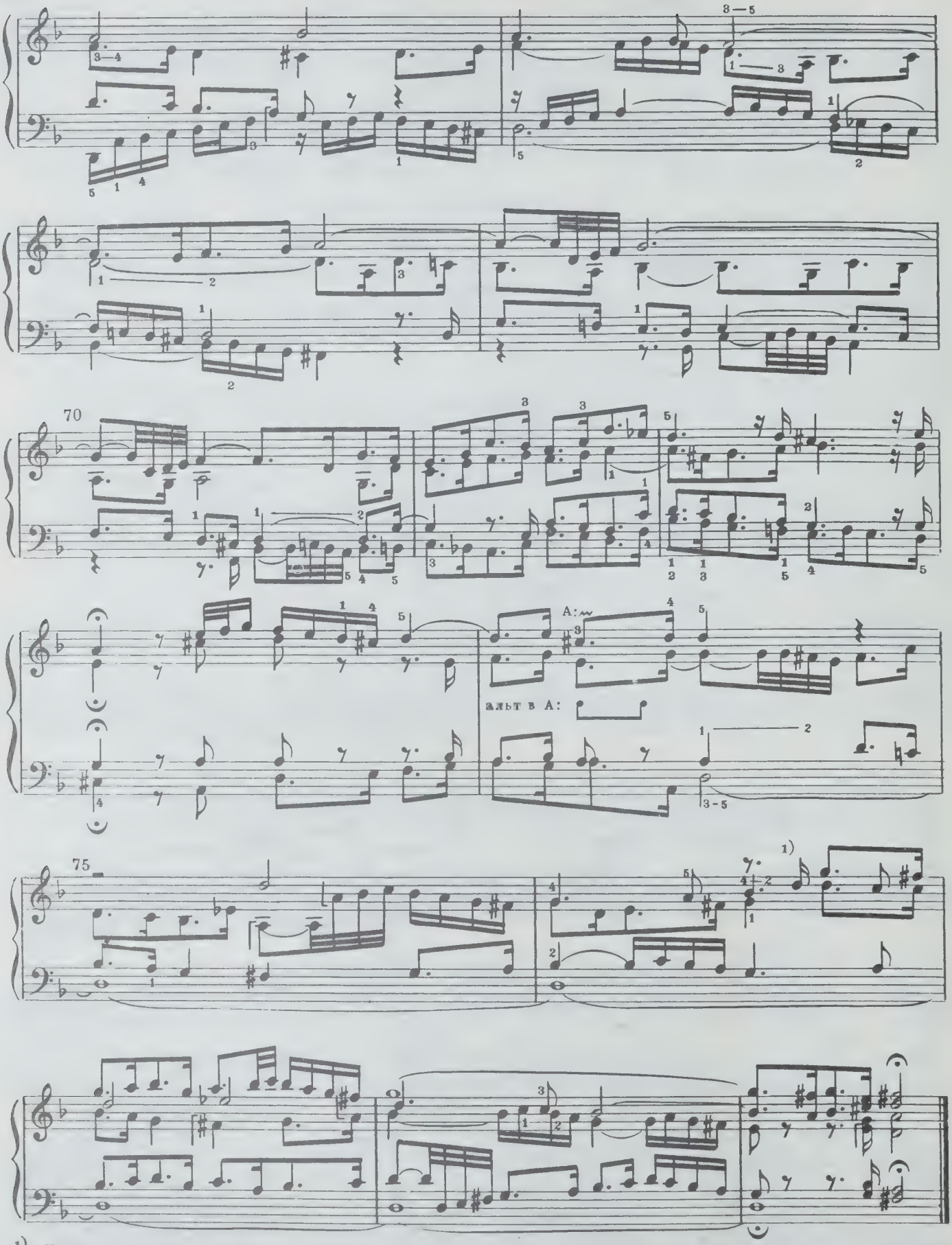
in Stilo Francese




25
30
A:
35
тенор в A:
(1я версия)
сопр.
в A:
40
A:


A:
альт в A:
сопр. в A:
45
альт в A:
альт в A:
50

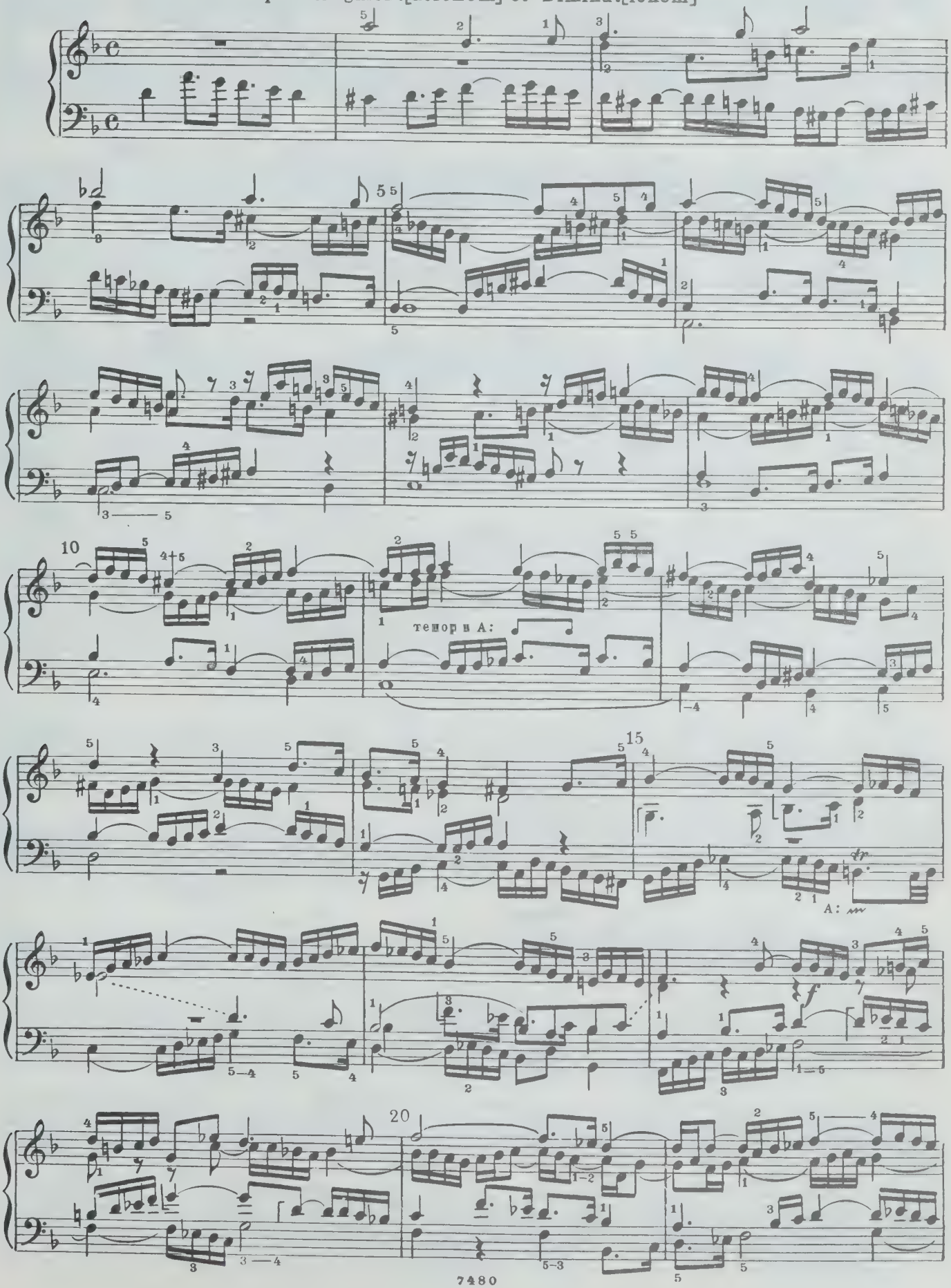

55
60
65

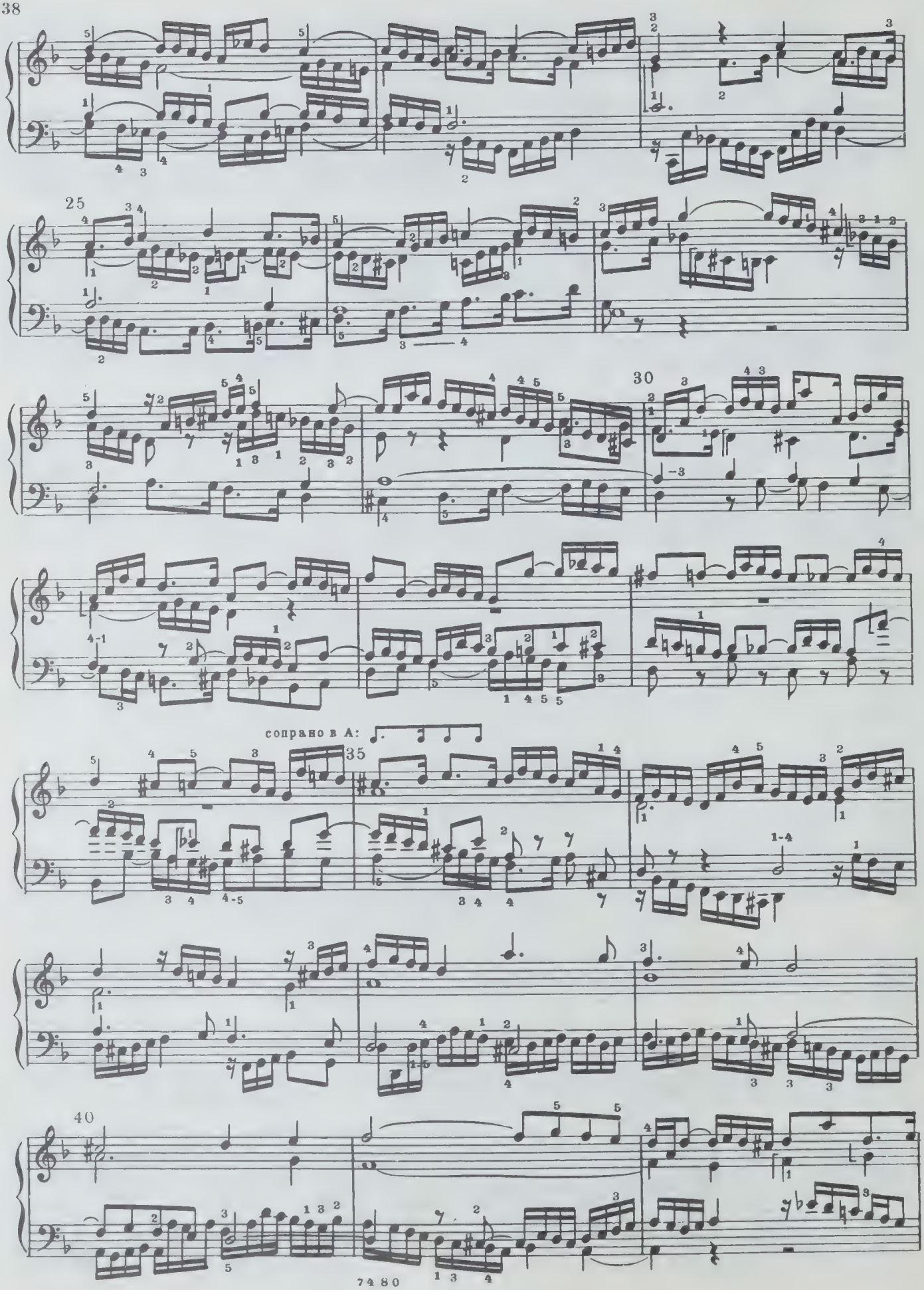


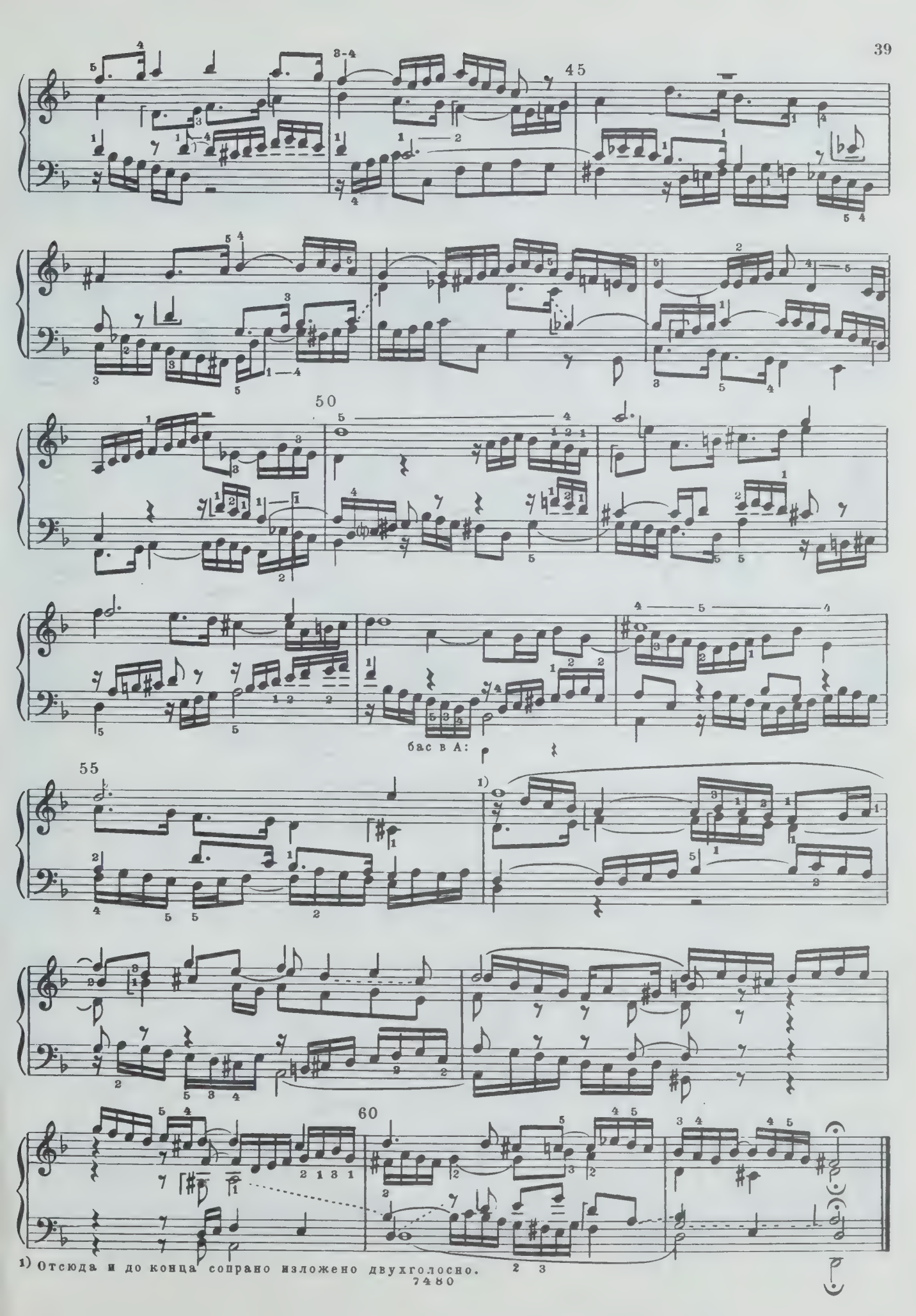
1) Начиная отсюда сопрано изложено двухголосно. По своей фактуре это заключение с органным пунктом, введенным как добавочный голос, аналогично соответствующему заключению в фуге a-moll из I части „Хорошо темперированного клавира", предназначенной для чембало с педалью.

CONTRAPUNCTUS 7

per Augment[ationem] et Diminut[ionem]

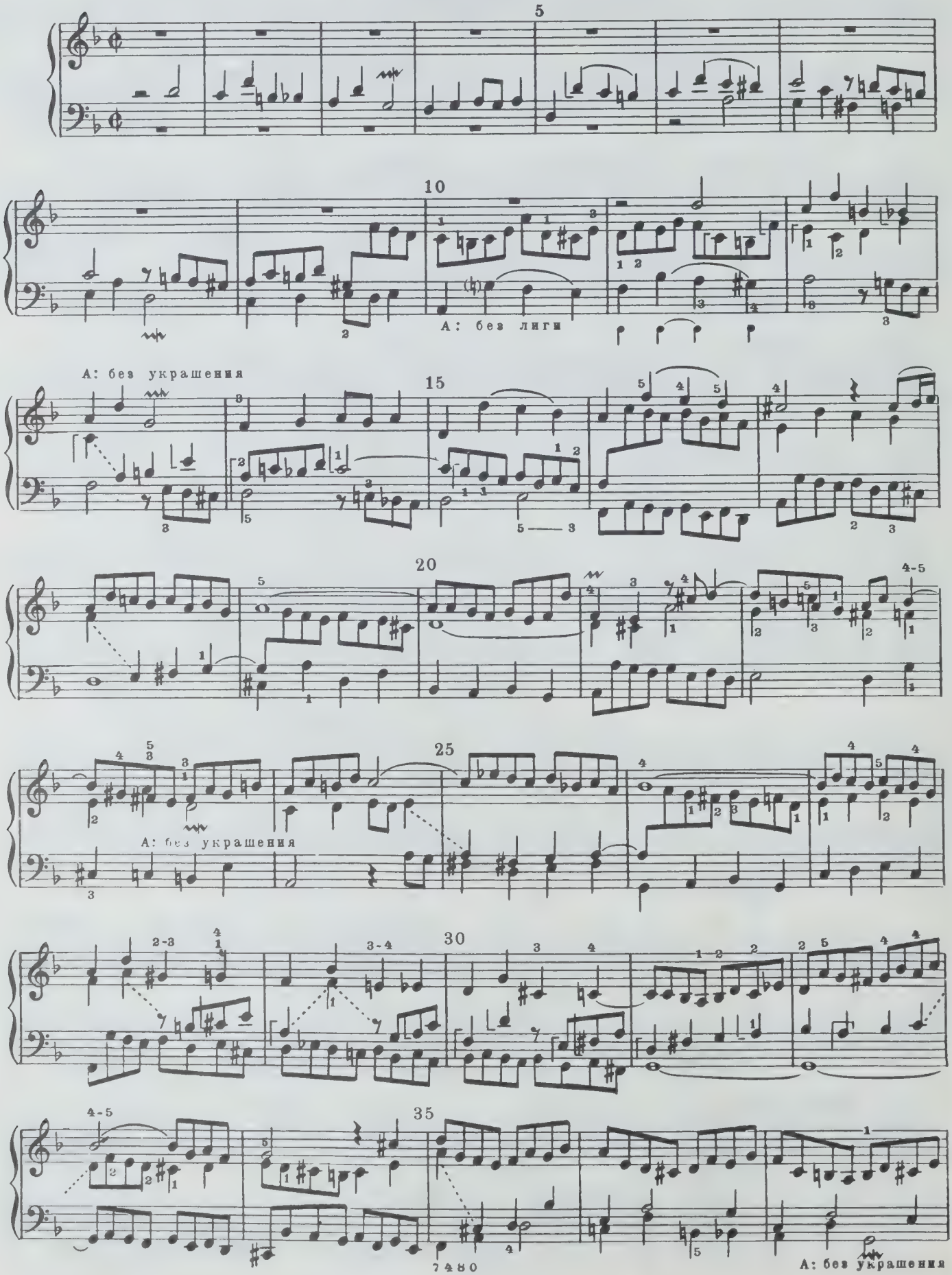


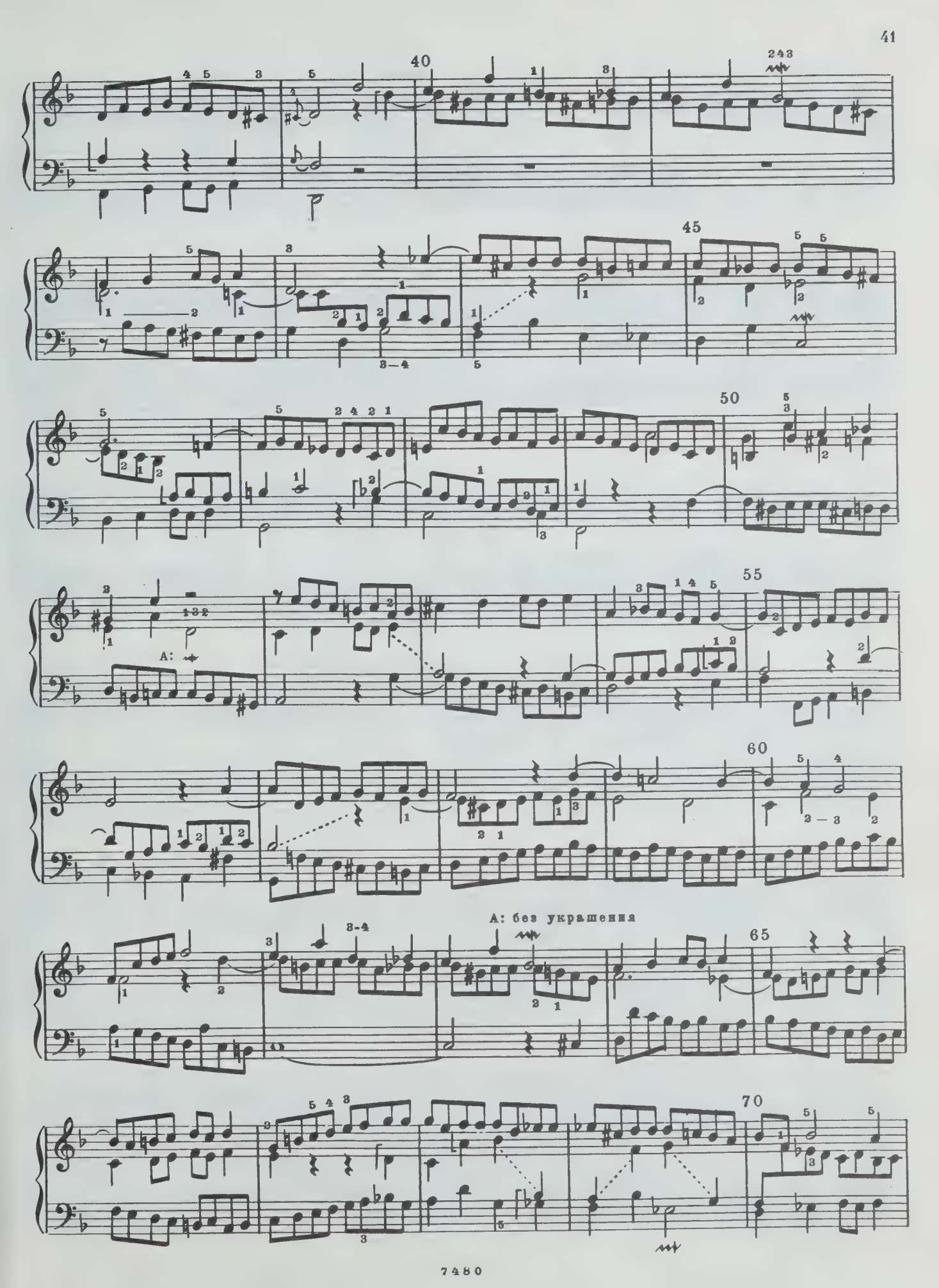

25
30
сопрано в А:
35
40

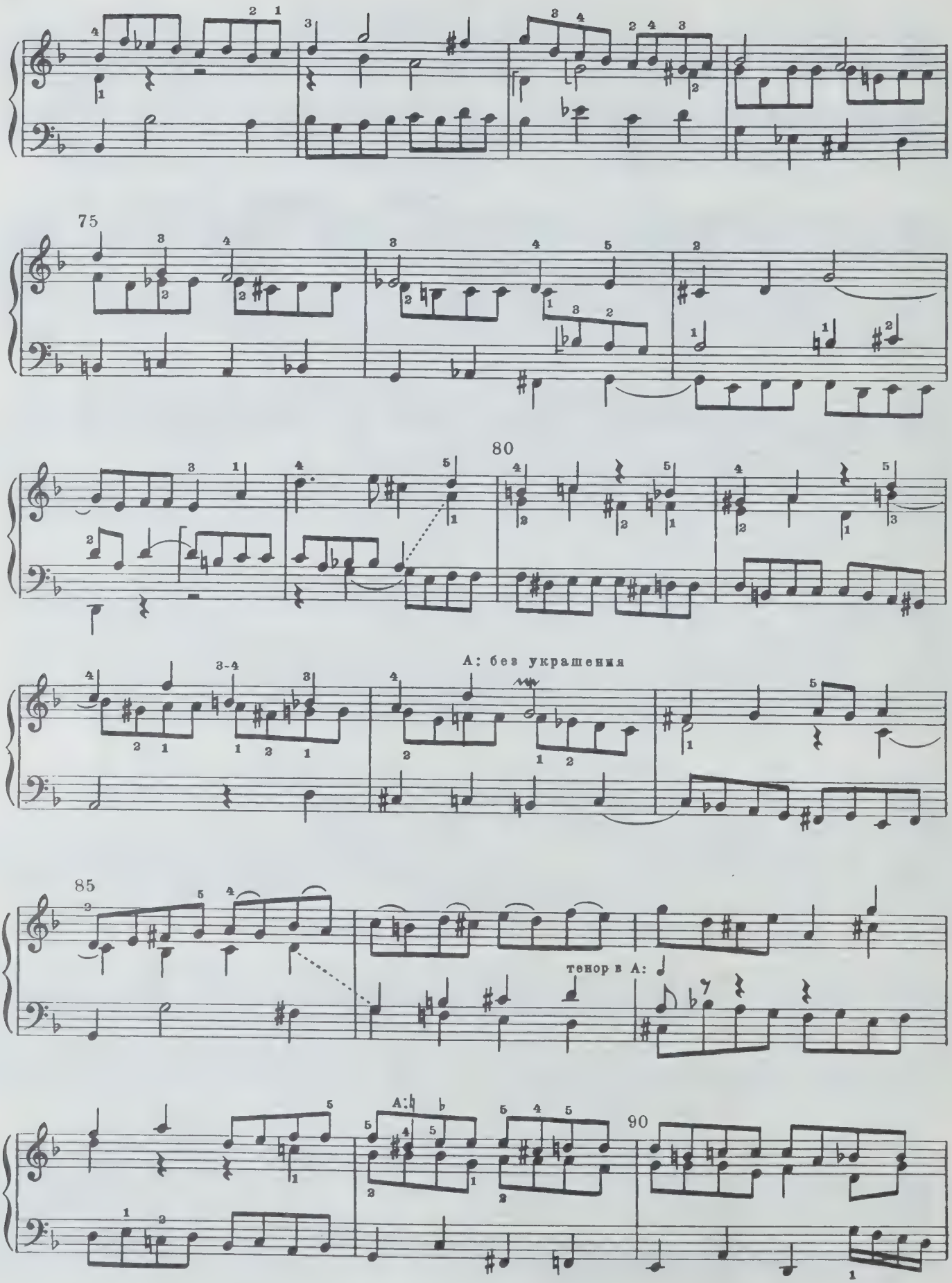


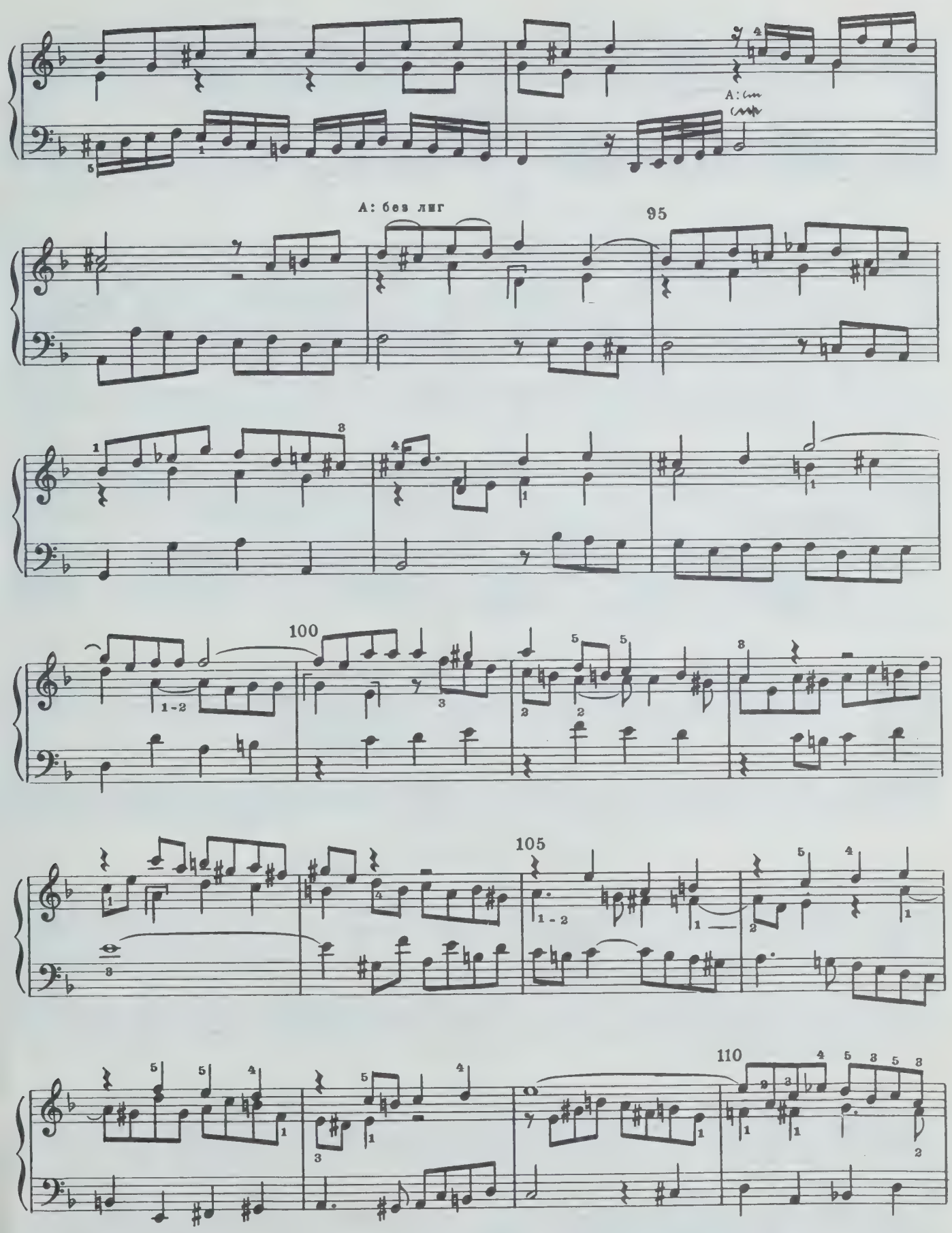
1) Отсюда и до конца сопрано изложено двухголосно.

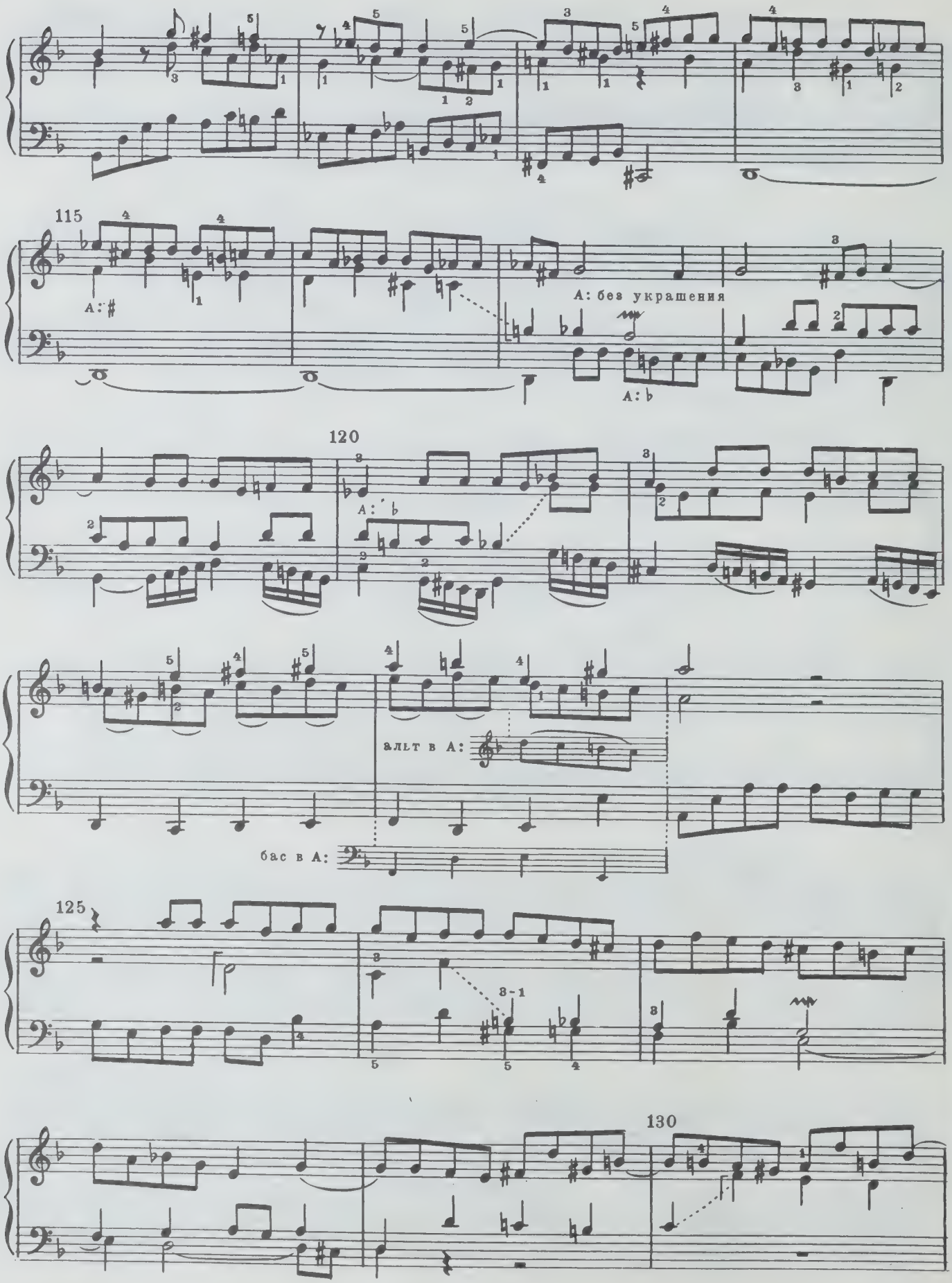
CONTRAPUNCTUS 8

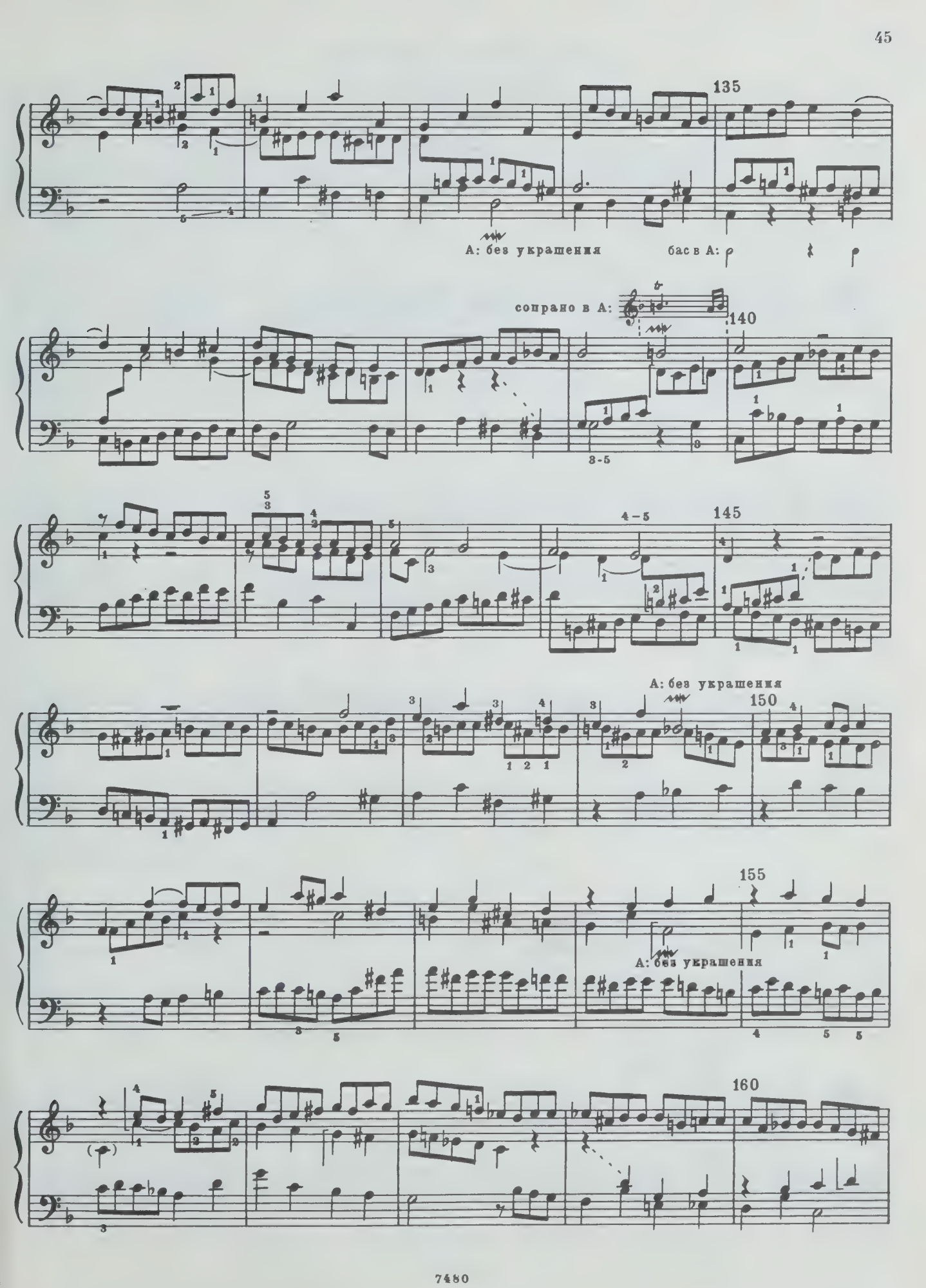


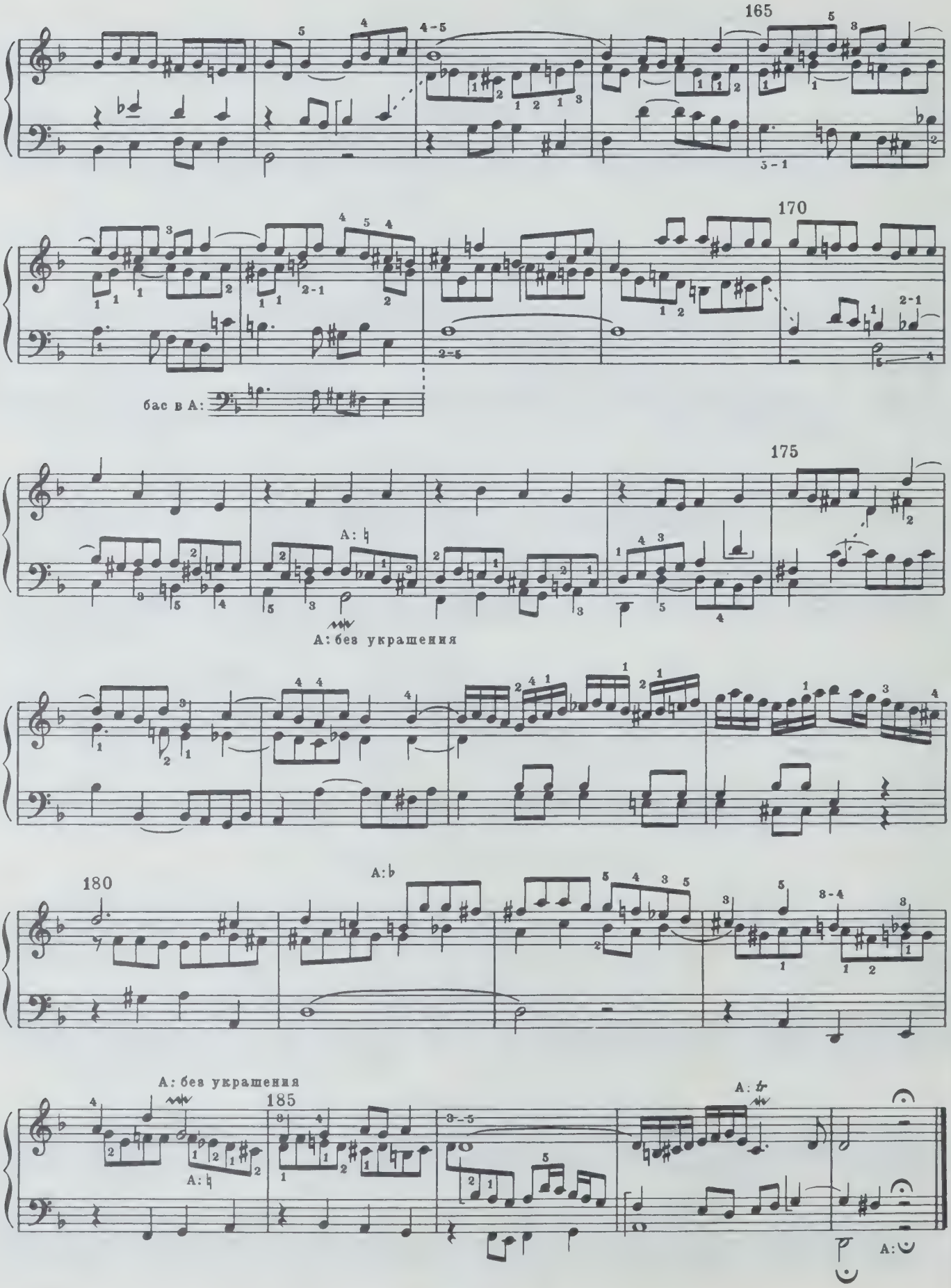

40
45
50
55
A:
60
A: без украшения
65
70


75
80
А: без украшения
85
тенор в А:
А:
90


A: cm
A: без лиг
95
100
105
110

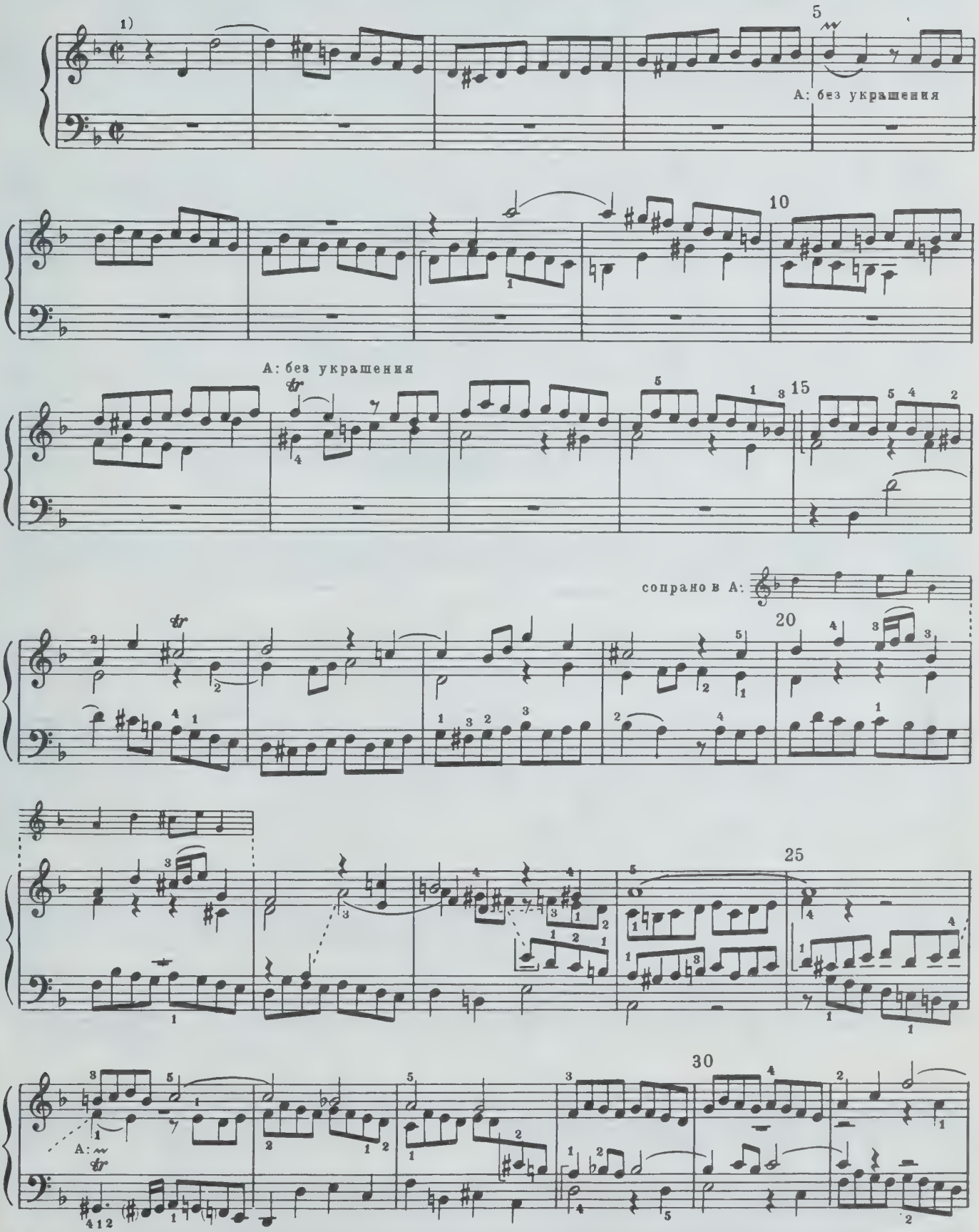

115
A: #
A: без украшения
A: b
120
A: b
альт в A:
бас в A:
125
3-1
130


135
А: без украшения
бас в А:
сопрано в А:
140
145
А: без украшения
150
155
А: без украшения
160

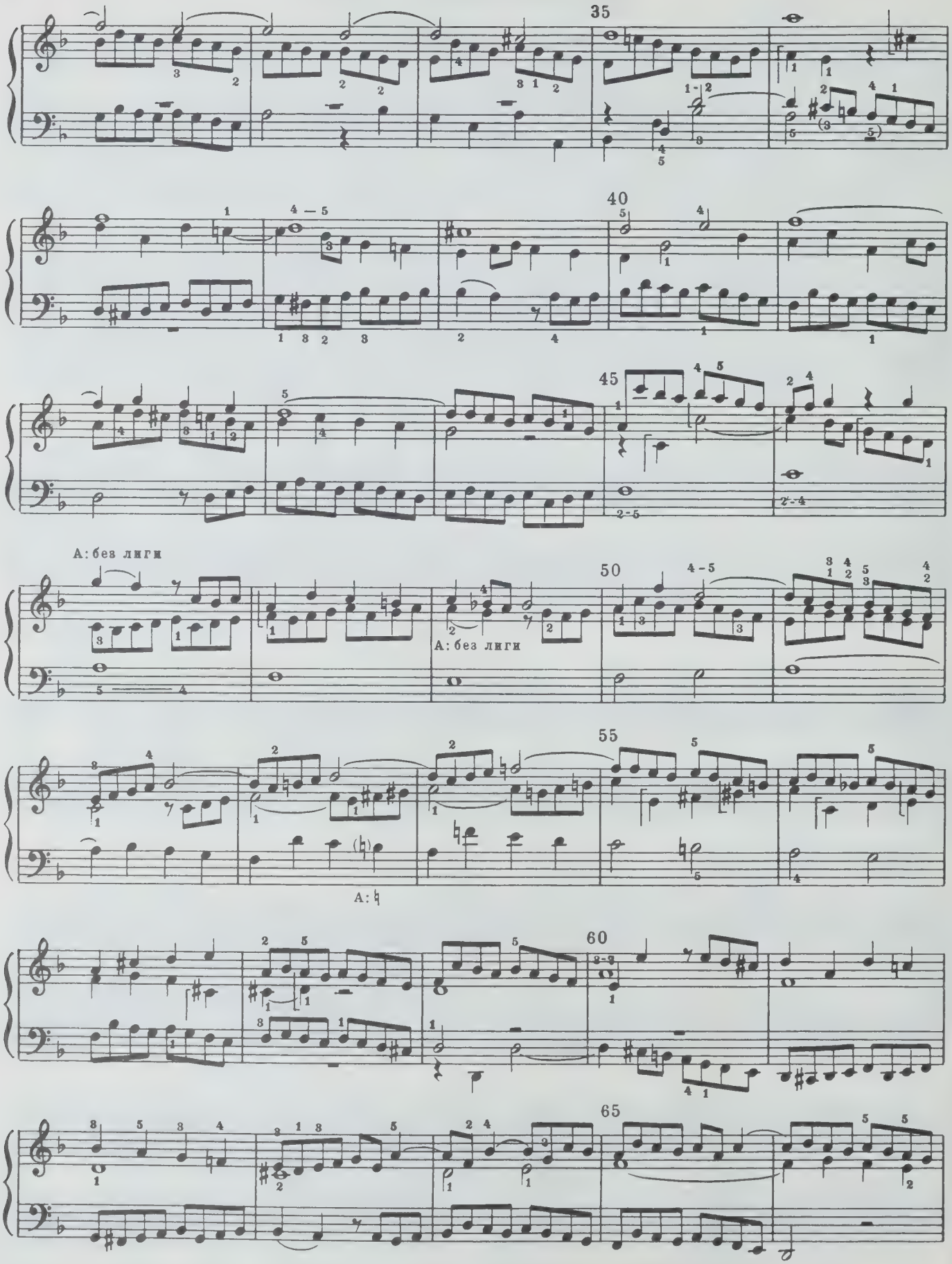

165
170
бас в А:
175
А: ♮
А: без украшения
180
А:♭
А: без украшения
185
А: ♮
А: tr
А:

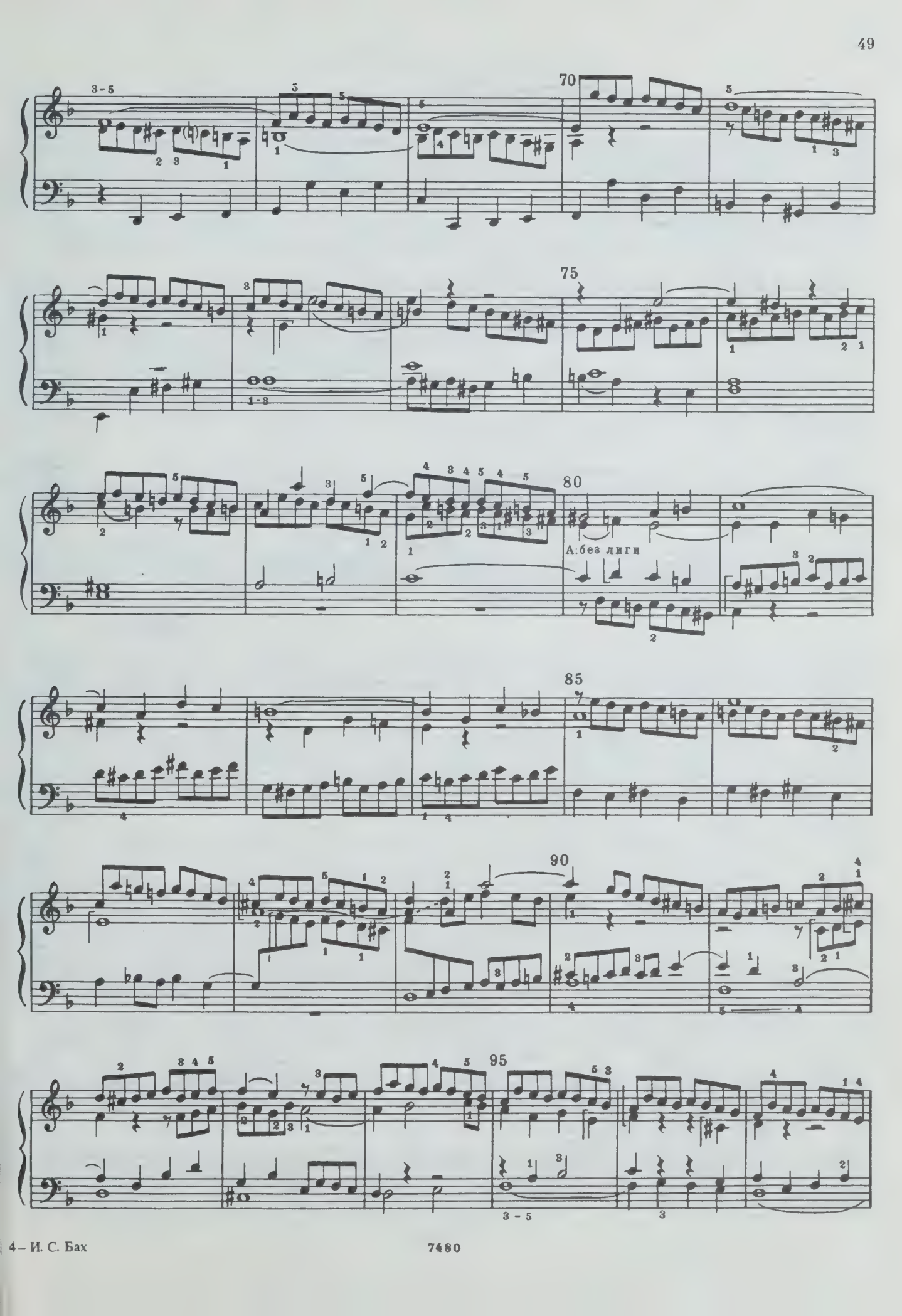
CONTRAPUNCTUS 9

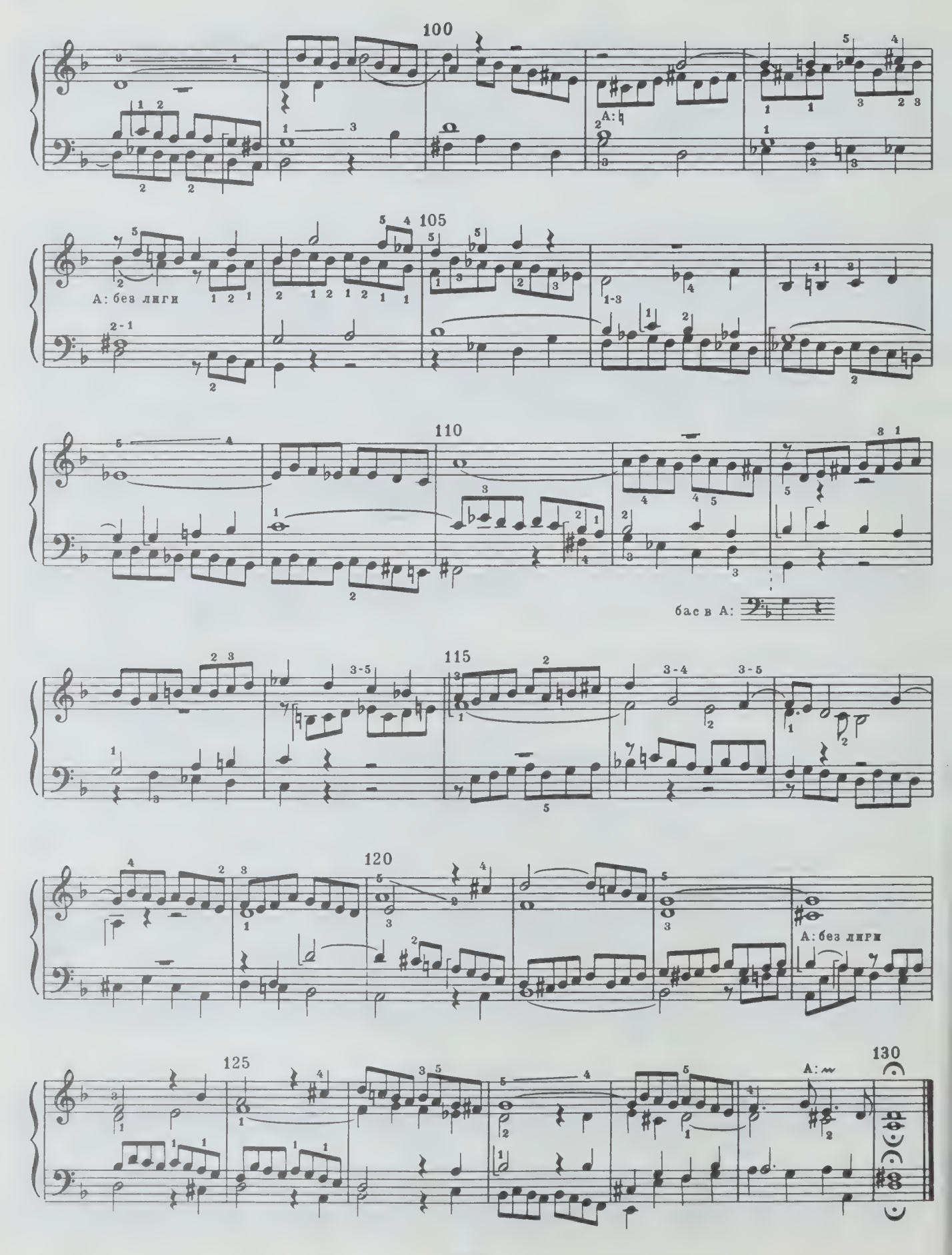
alla Duodecima



1) В о. и. здесь С. Обозначение ¢ введено по аналогии с другими контрапунктами (см. Вступительную статью, с. 13).

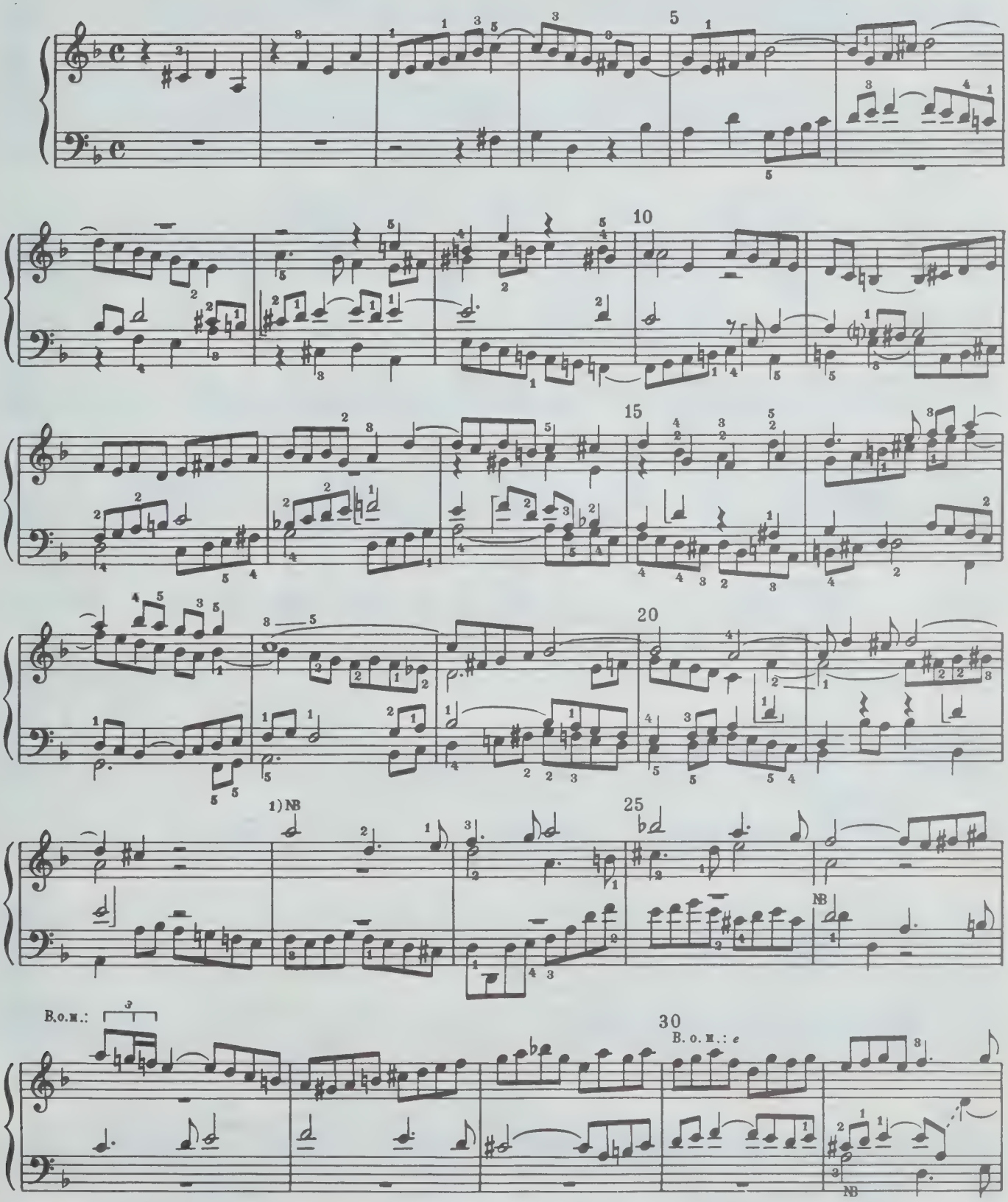

35
40
45
А: без лиги
50
А: без лиги
55
А: ♮
60
65


70
75
80
А:без лиги
85
90
95

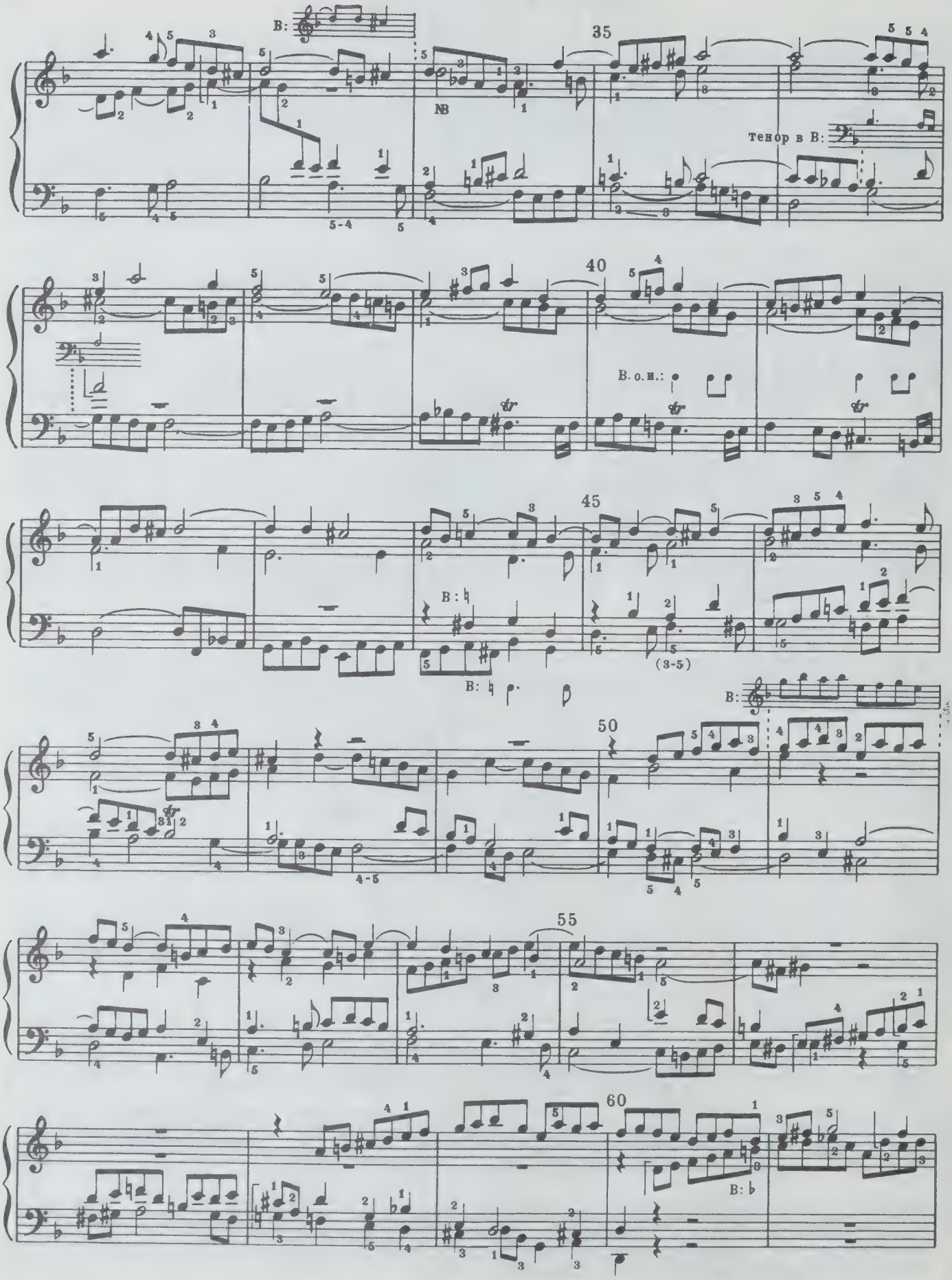

100
A:
105
A: без лиги
110
бас в A:
115
120
A: без лиги
125
130
A:

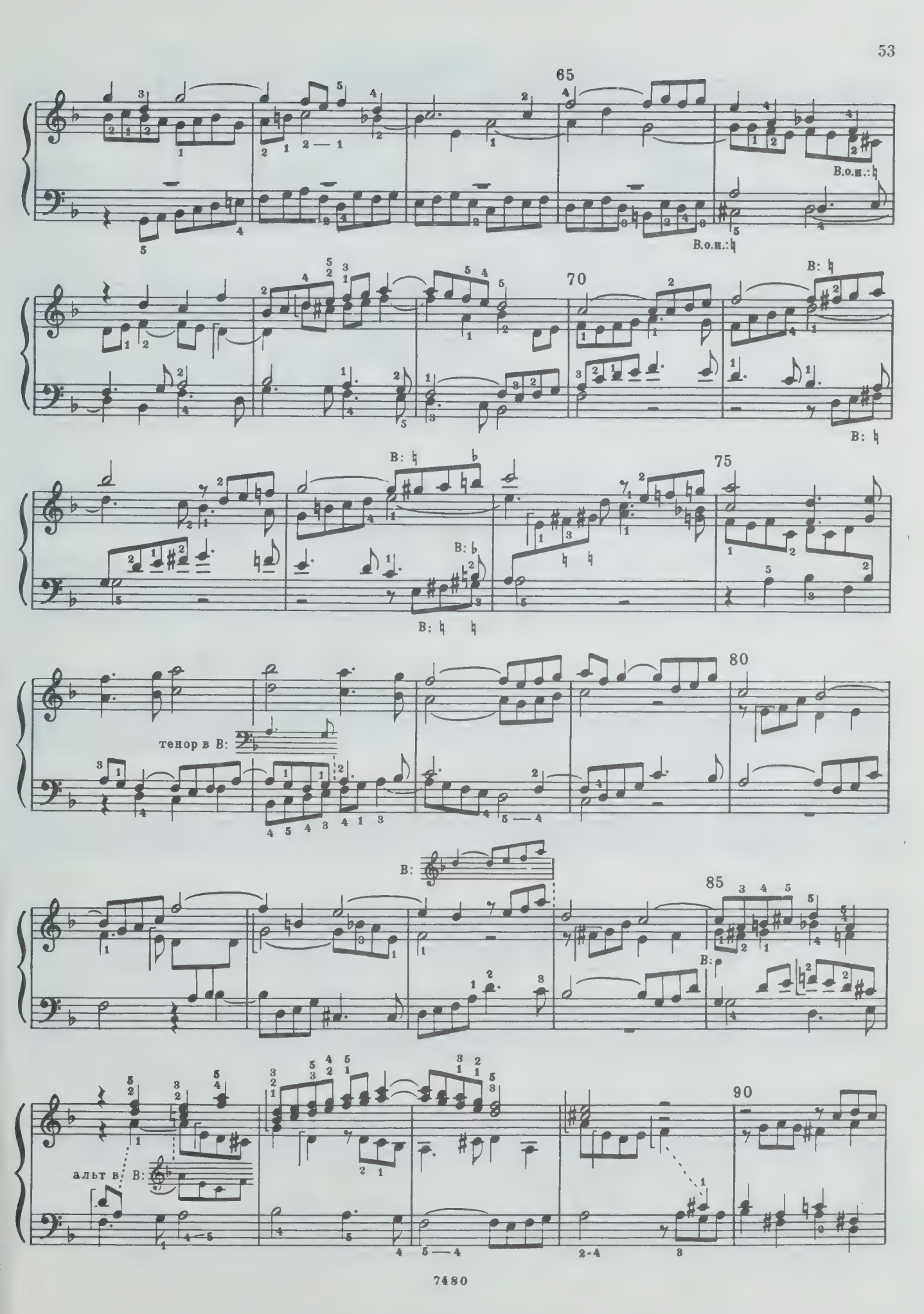
CONTRAPUNCTUS 10

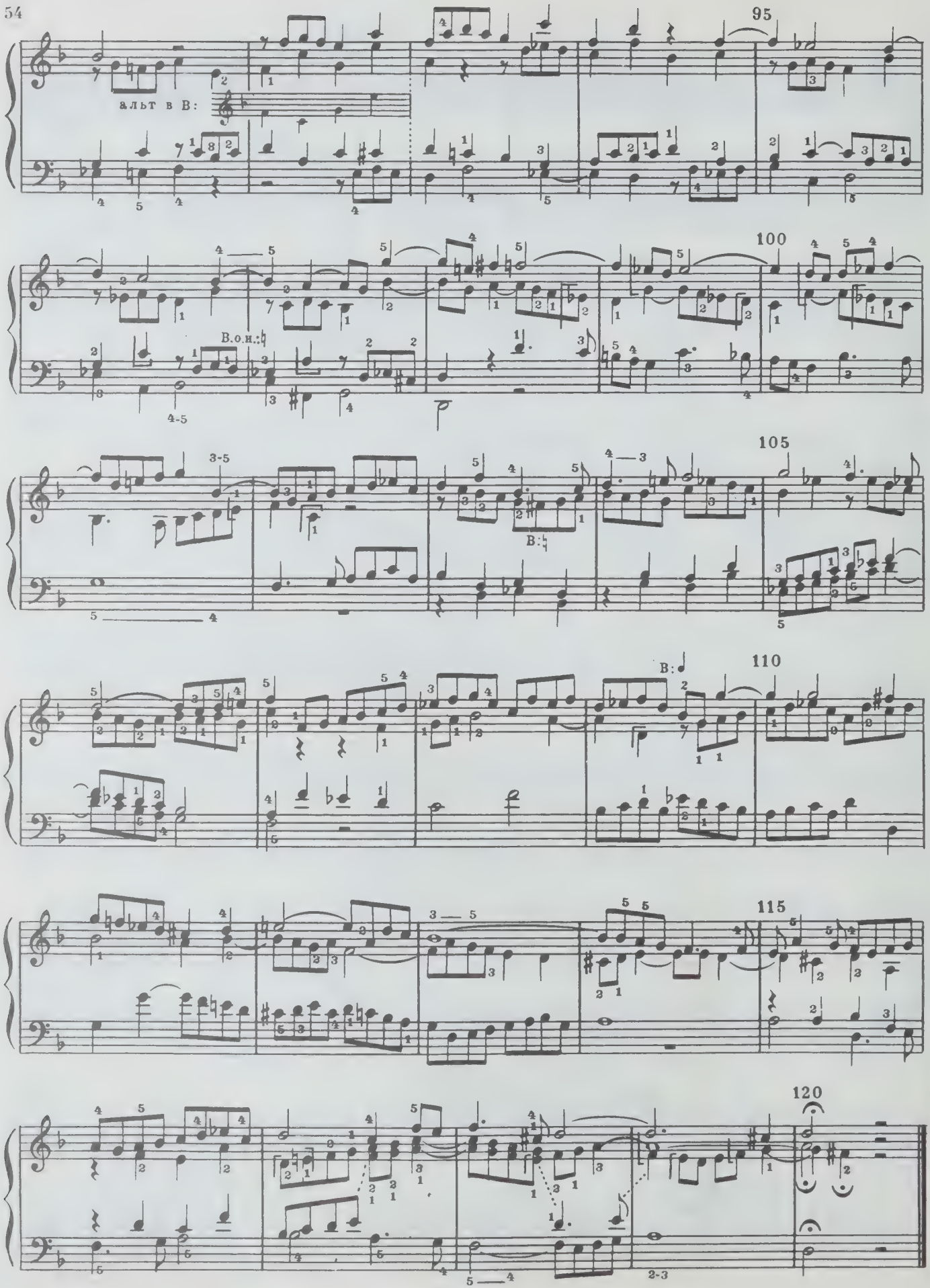
alla Decima



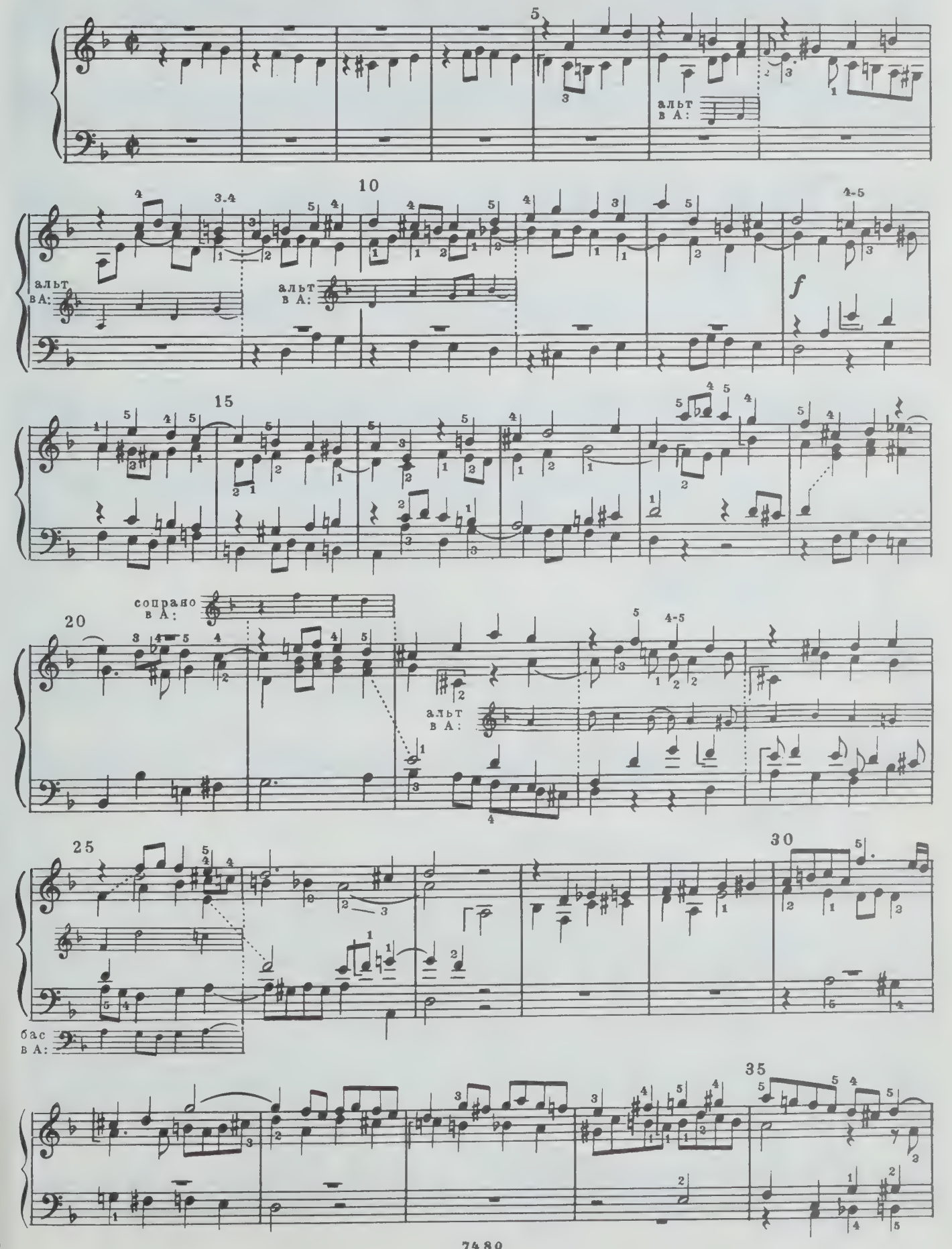
1) Отсюда в сопрано начинается первоначальный (однотемный) вариант фуги (№ 14 по о. м., см. Вступительную статью). Порядок вступления голосов: сопрано, тенор, бас, альт (начало в каждом голосе показано значком NB). Дальнейшее развитие обеих фуг совпадает (за незначительными исключениями). Отличия первоначального варианта мы нотируем мелко над или под основным текстом (они обозначаются буквой В; в тех случаях, когда эти отличия содержатся только в о. м., они обозначены: В. о. м.).

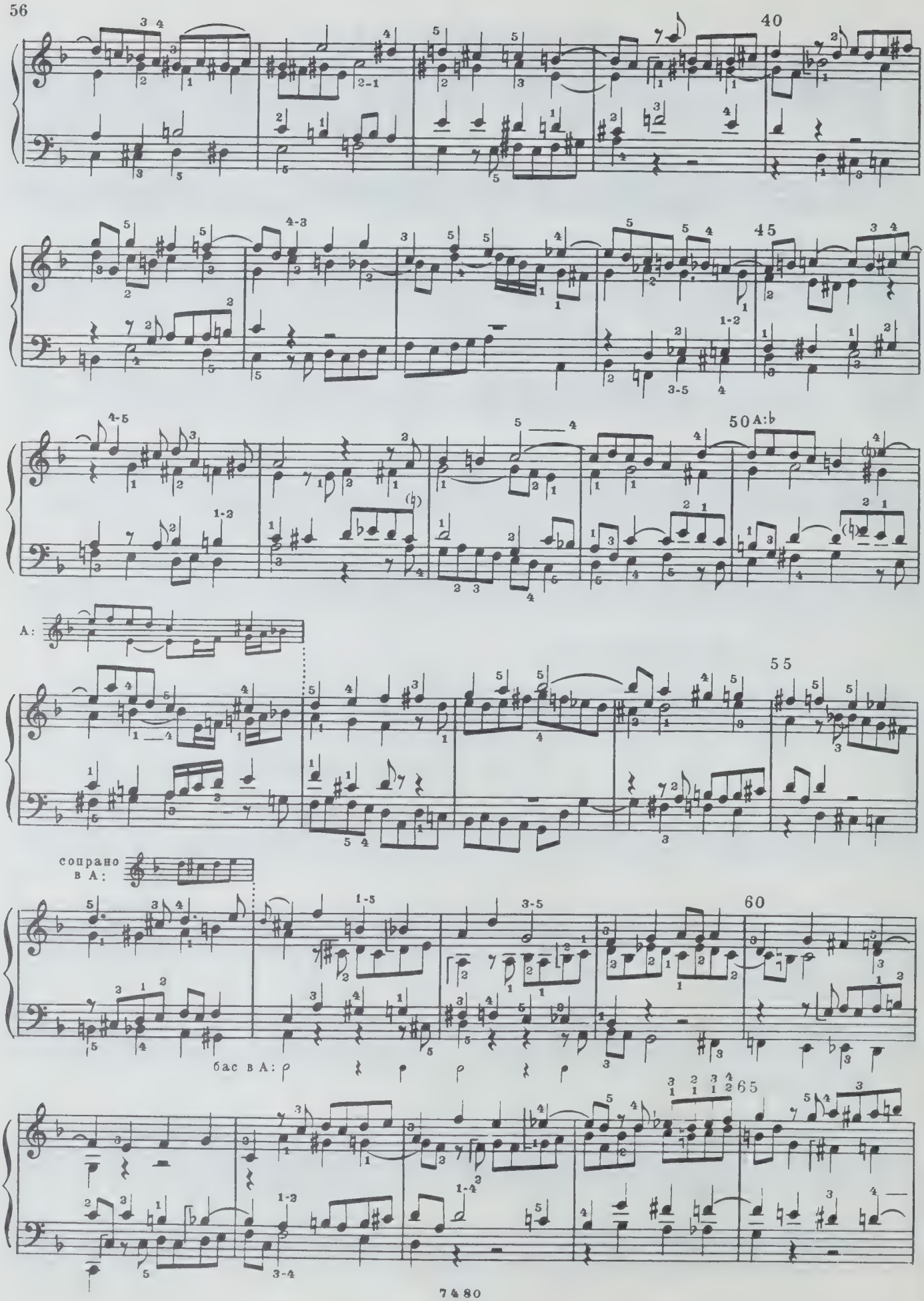

35
NB
Тенор в B:
40
B. o. н.:
45
(3-5)
50
55
60

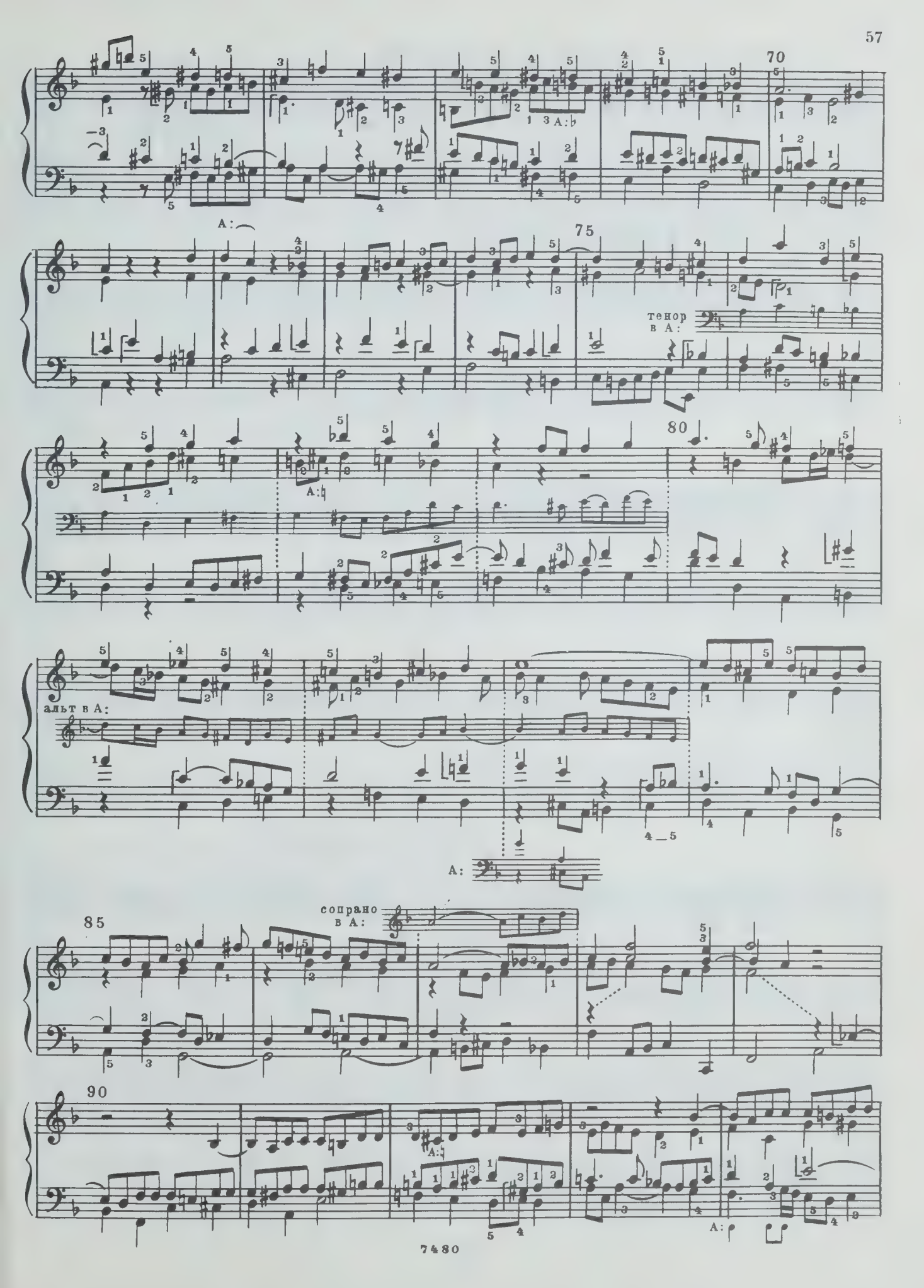

65
В.о.н.:♮
В.о.н.:♮
70
В: ♮
В: ♮
В: ♮ ♮
В: ♭
75
80
тенор в В:
В:
85
В:
альт в В:
90

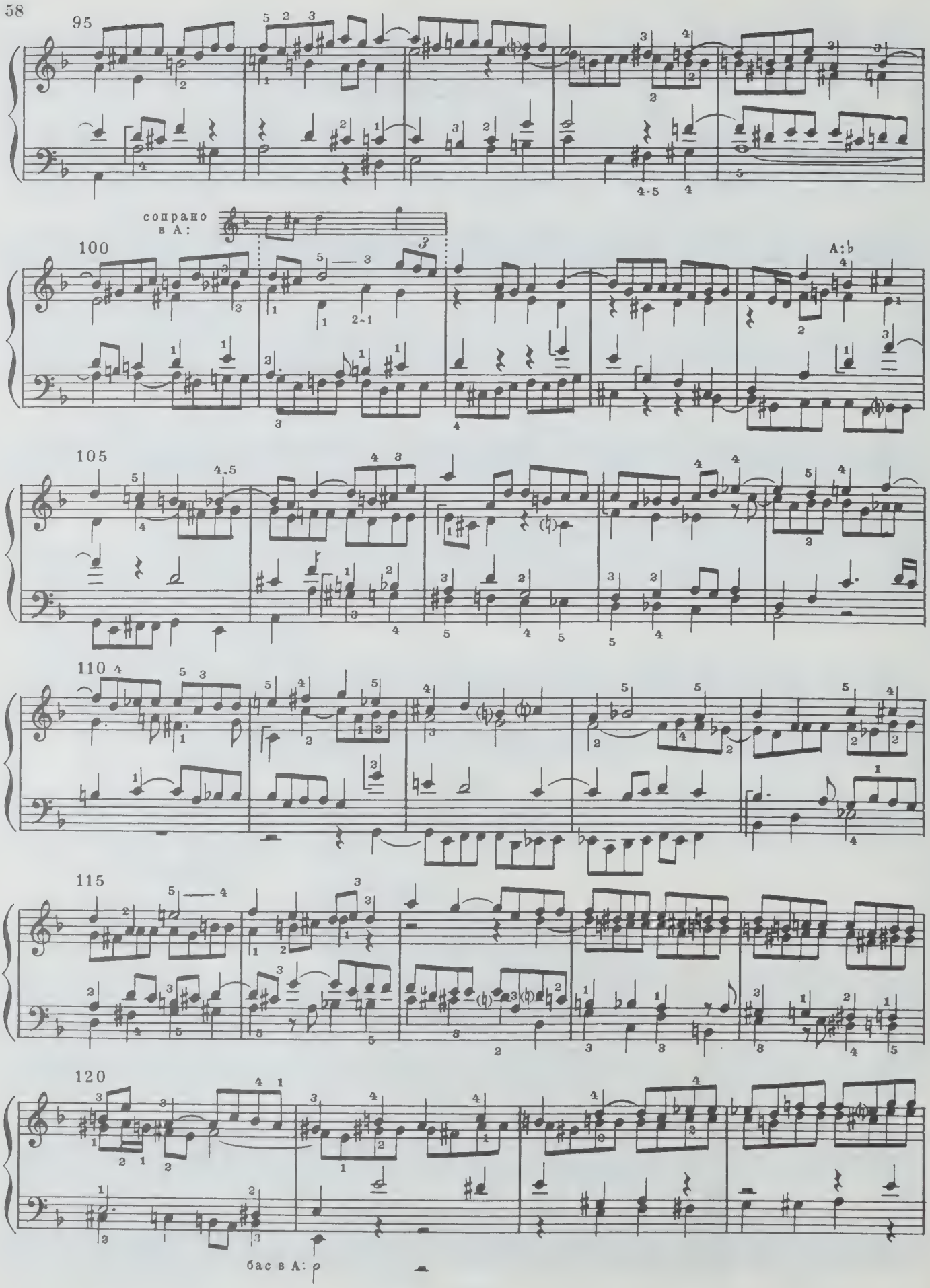

95
альт в B:
100
B.o.и.:♮
105
B:♮
110
B:
115
120

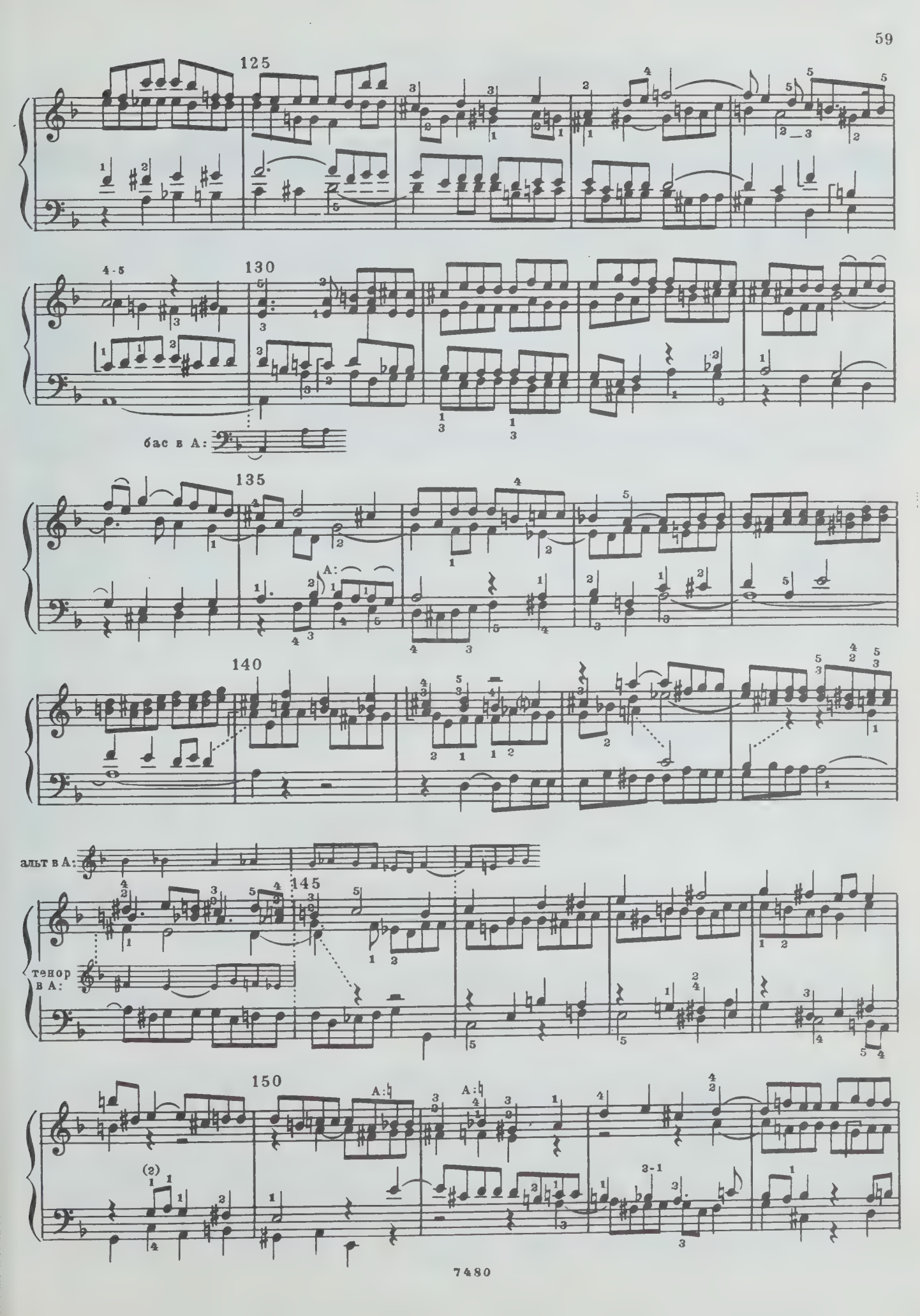
CONTRAPUNCTUS 11

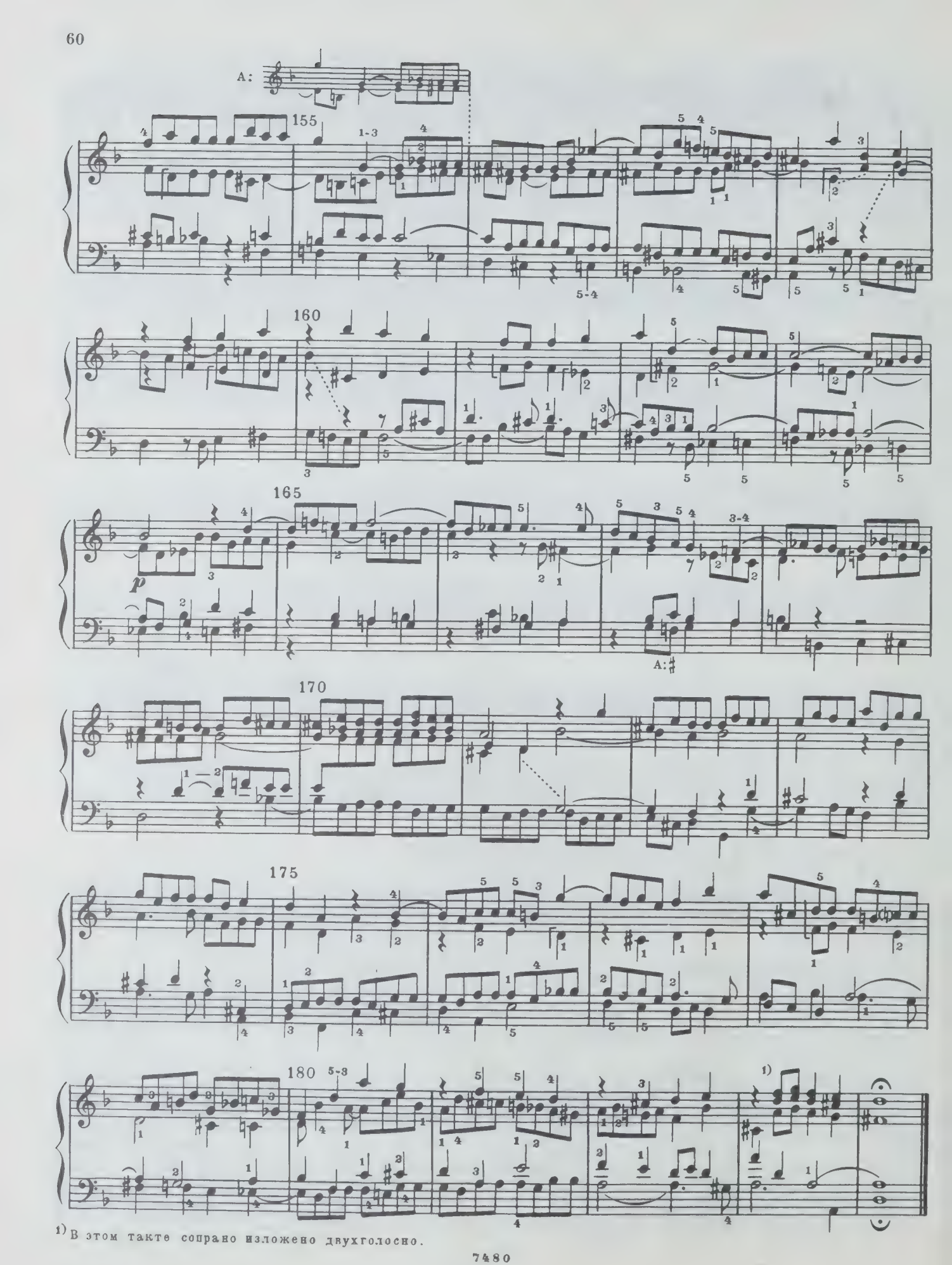



40
45
50 A:♭
A:
55
сопрано в A:
60
бас в A:
65


70
75
тенор в A:
80
альт в A:
A:
85
сопрано в A:
90
A:


95
сопрано в A:
100
A:♭
105
110
115
120
бас в A:

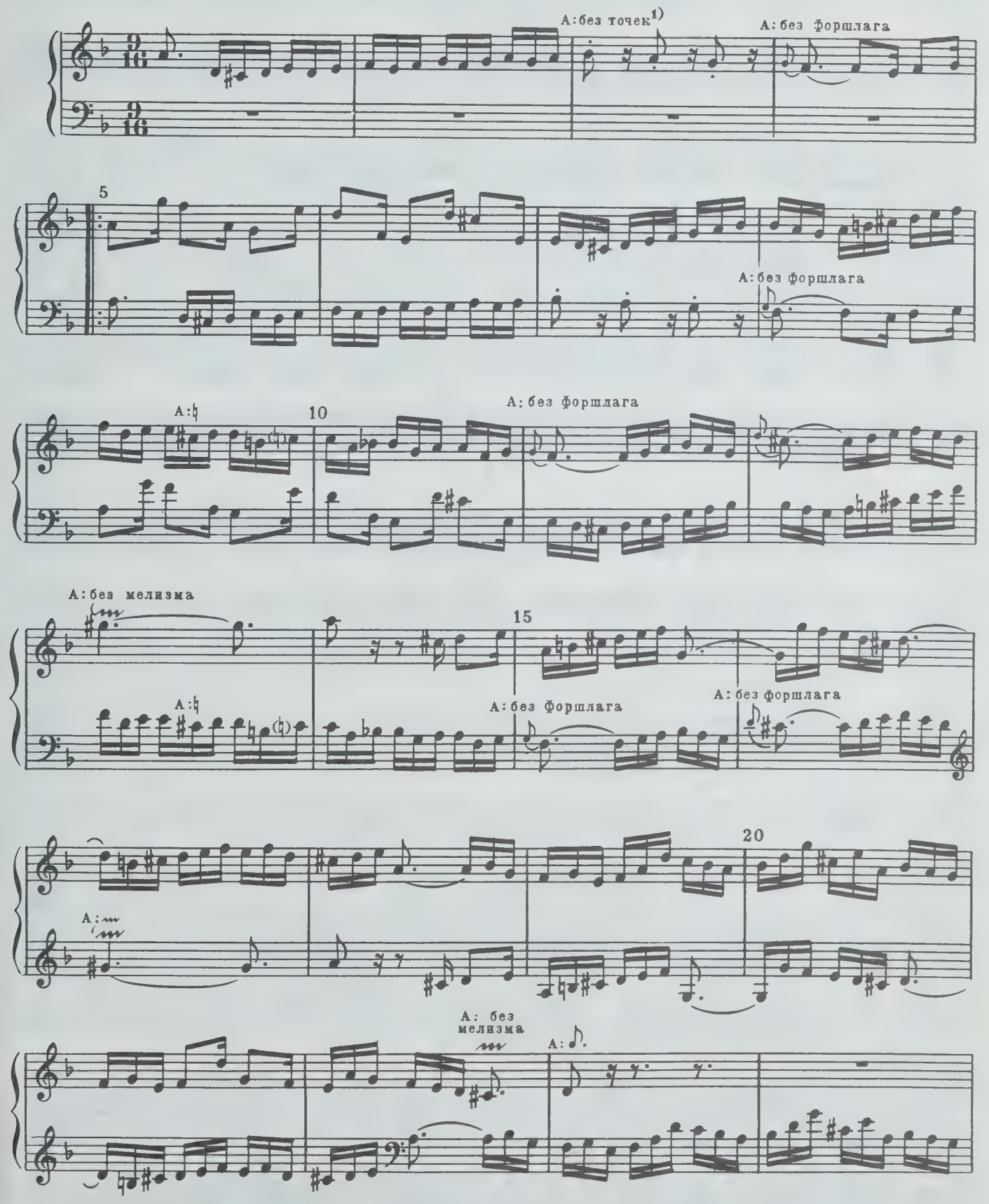

125
130
бас в A:
135
A:
140
альт в A:
145
тенор в A:
150
A:♮
A:♮



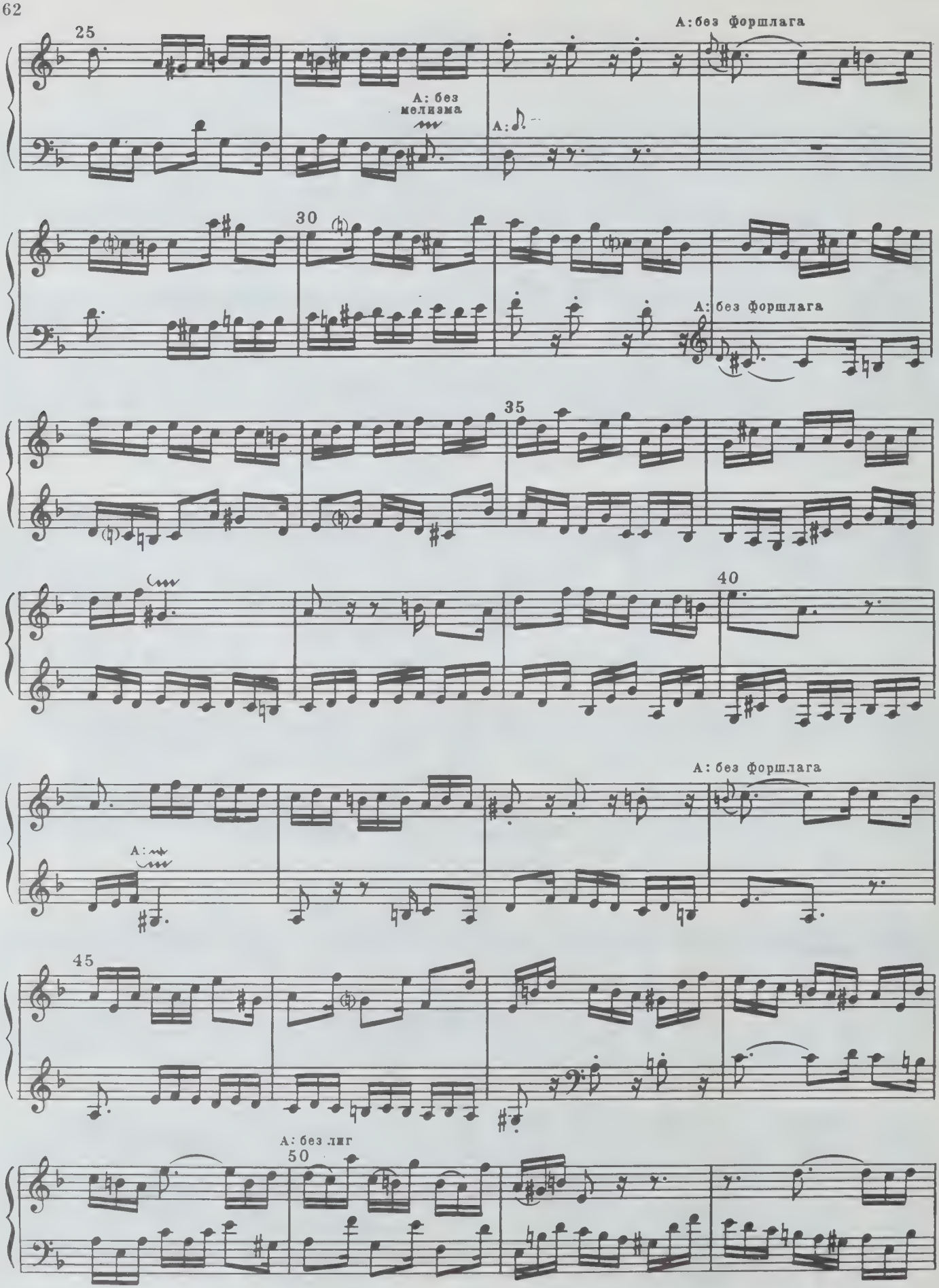
1) В этом такте сопрано изложено двухголосно.

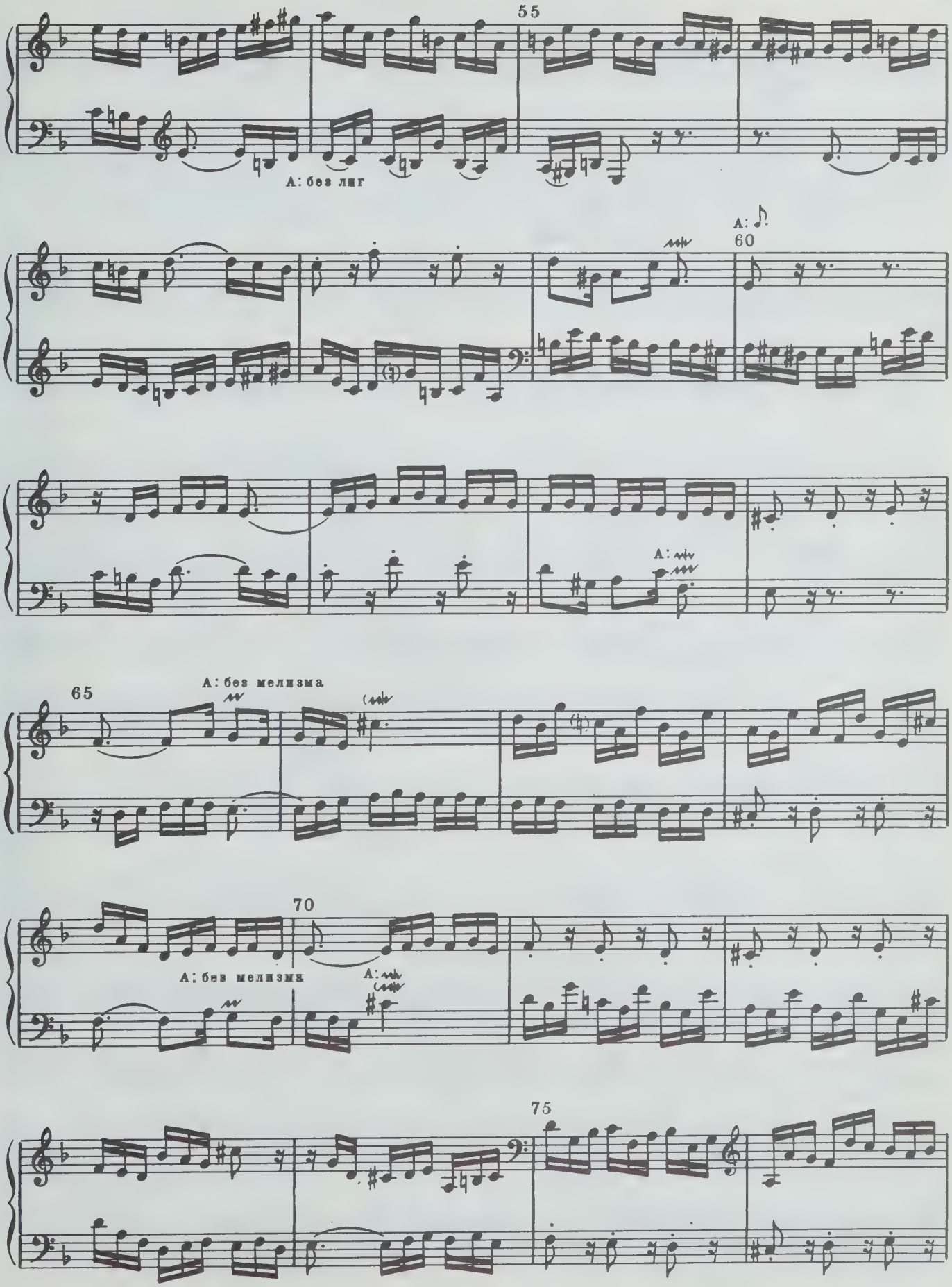
CONTRAPUNCTUS 12

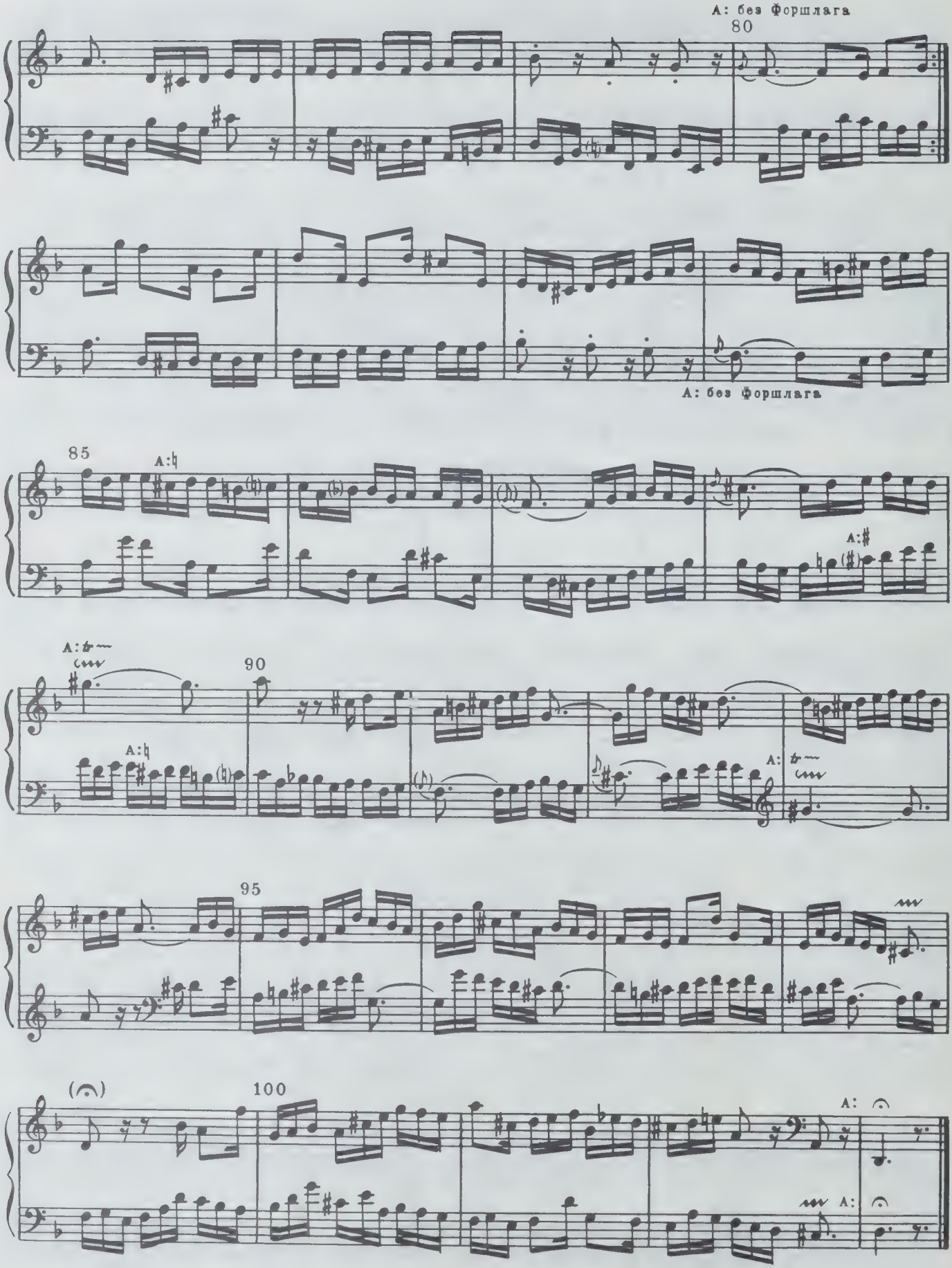
Canon alla Ottava



[1)] То же самое во всех аналогичных местах.
При всех ссылках в тексте этого канона на автограф имеется в виду не одноголосный вариант (см. Приложение II №1), а второй вариант – Resolutio Canonis (см. Вступительную статью).

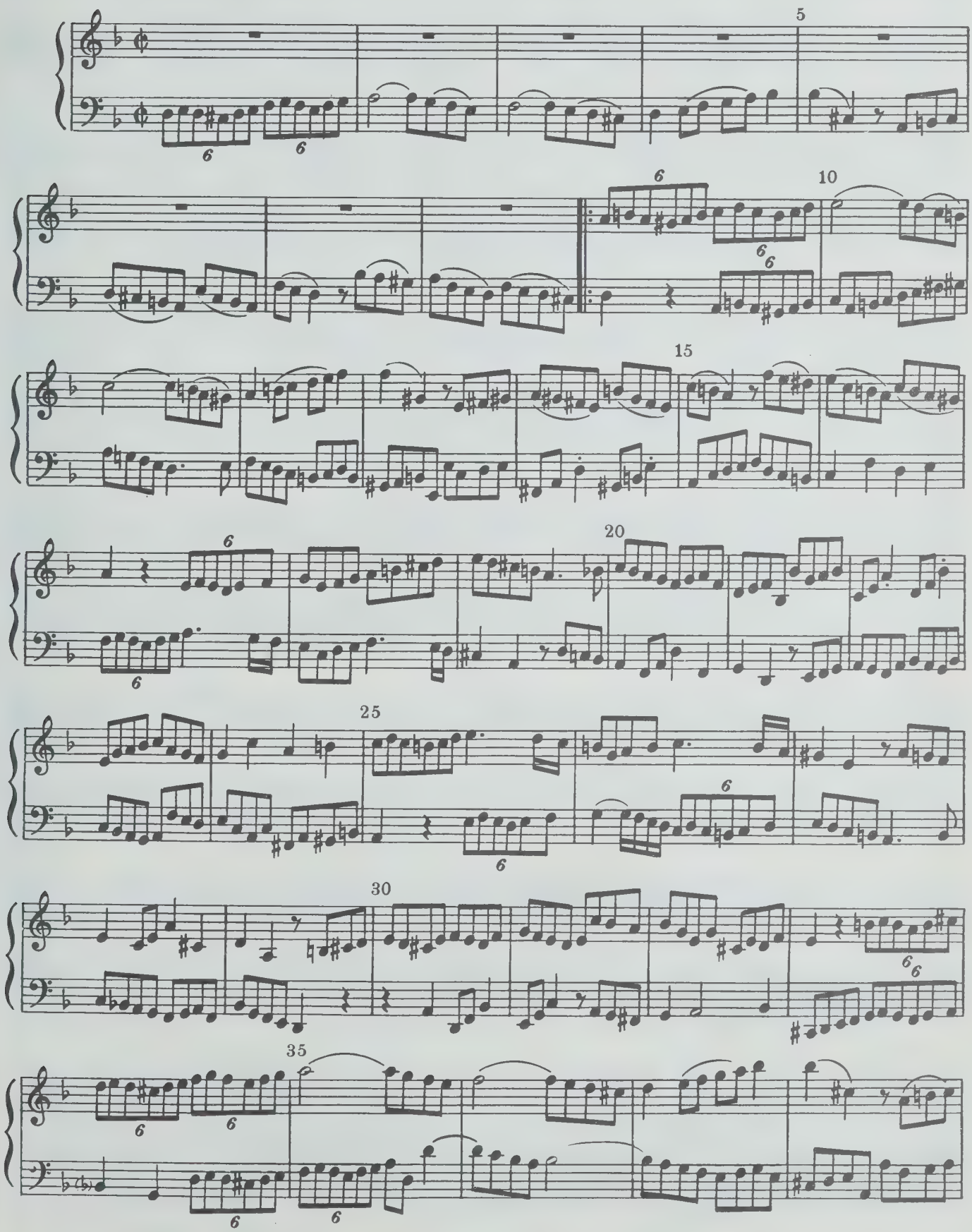

25
А: без форшлага
А: без мелизма
А:
30
А: без форшлага
35
40
А: без форшлага
А:
45
А: без лиг
50


55
А: без лиг
А:
60
А:
65
А: без мелизма
70
А: без мелизма
А:
75

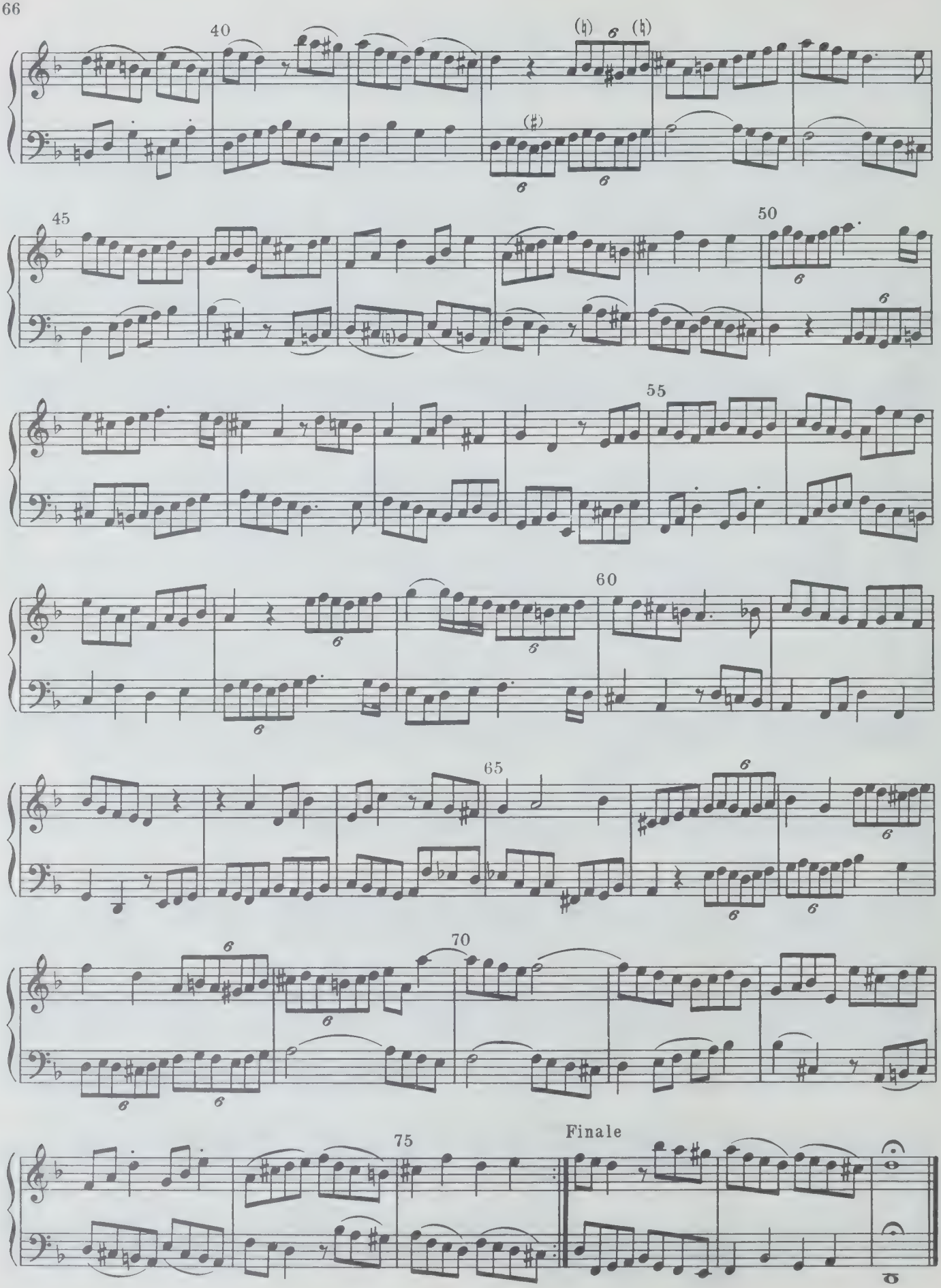

А: без форшлага
80
А: без форшлага
85
А:♮
А:♯
А:
90
А:♮
А:
95
(𝄐)
100
А:
А:

CONTRAPUNCTUS 13

Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta

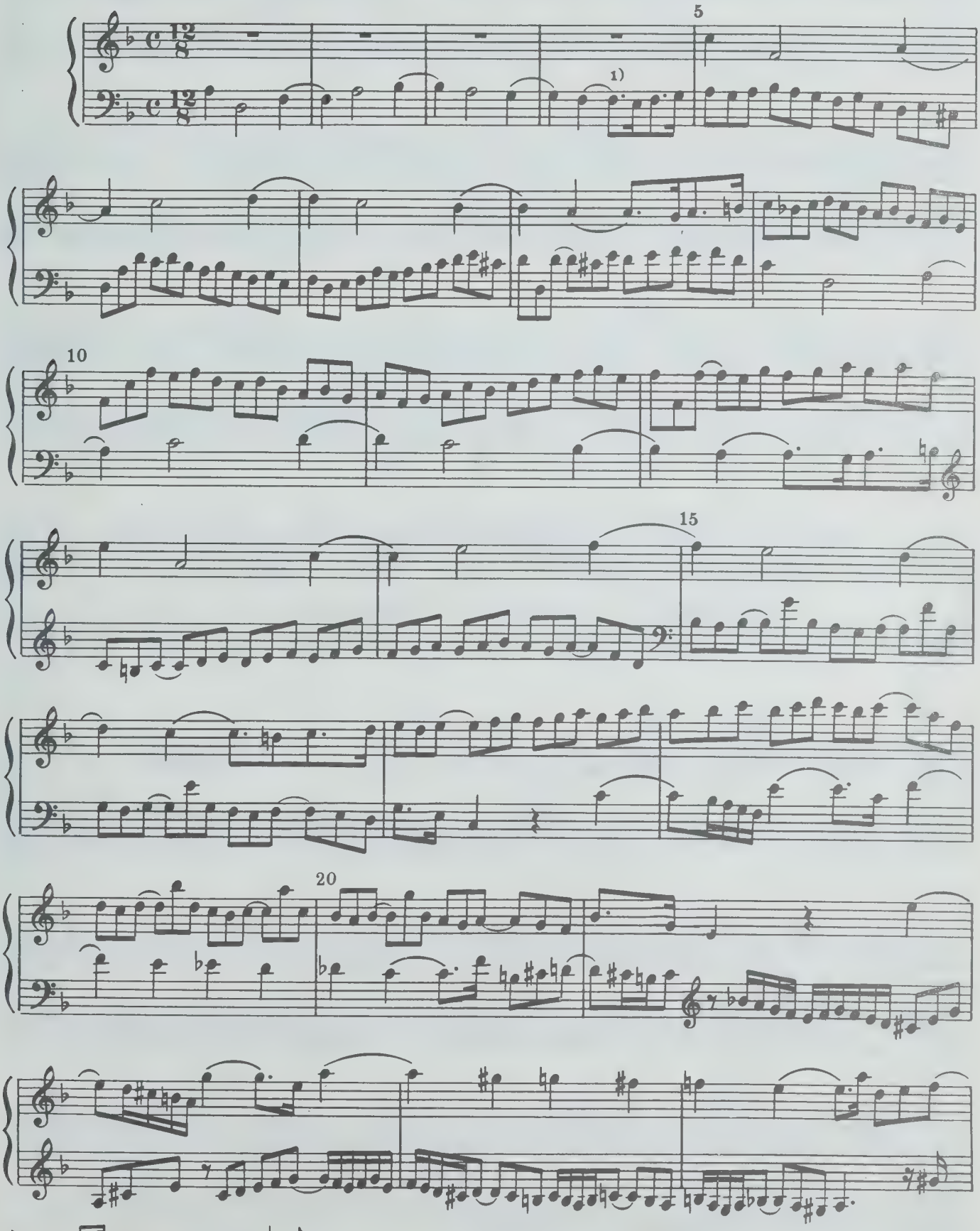


7480

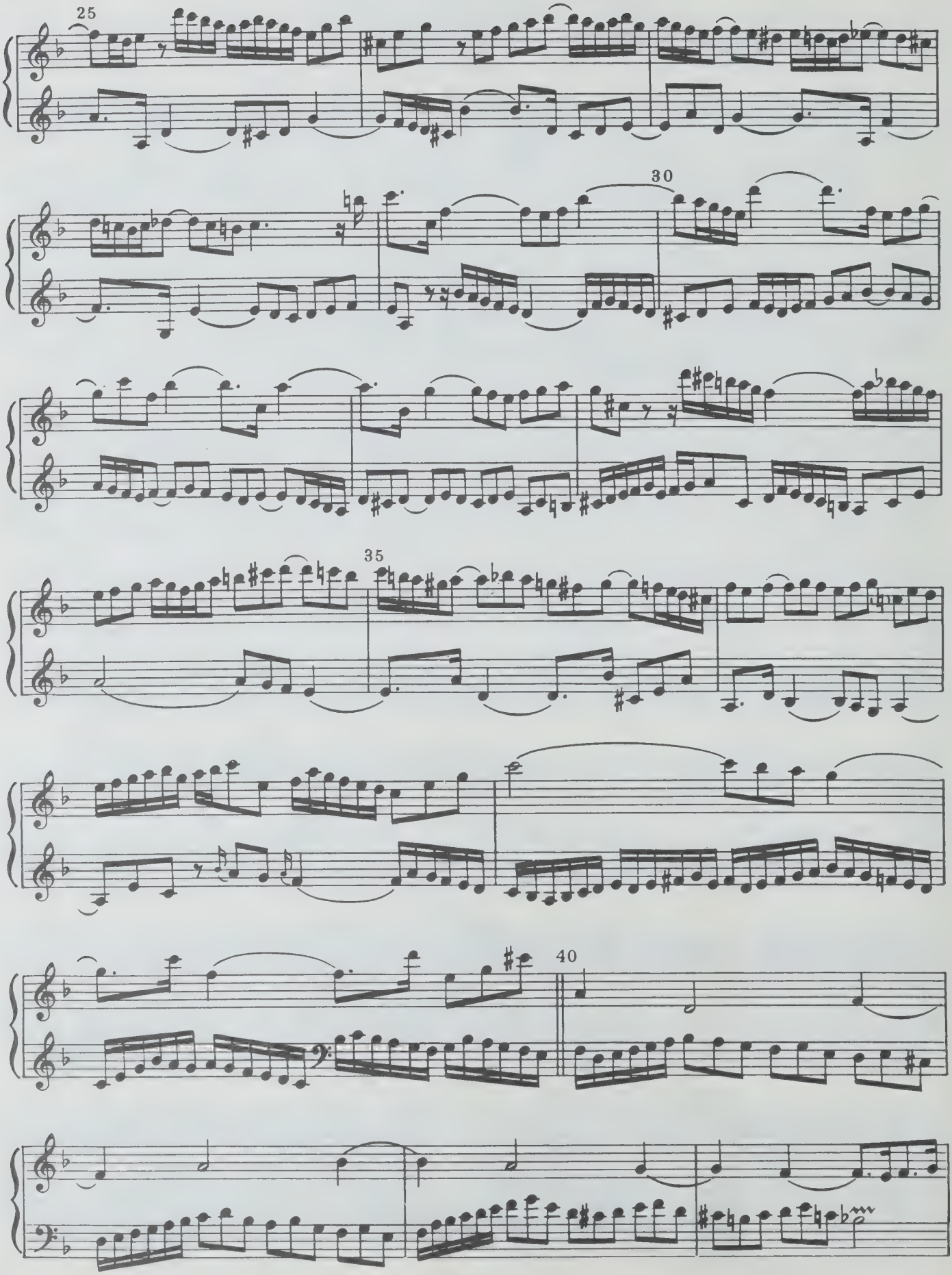

40
45
50
55
60
65
70
75
Finale

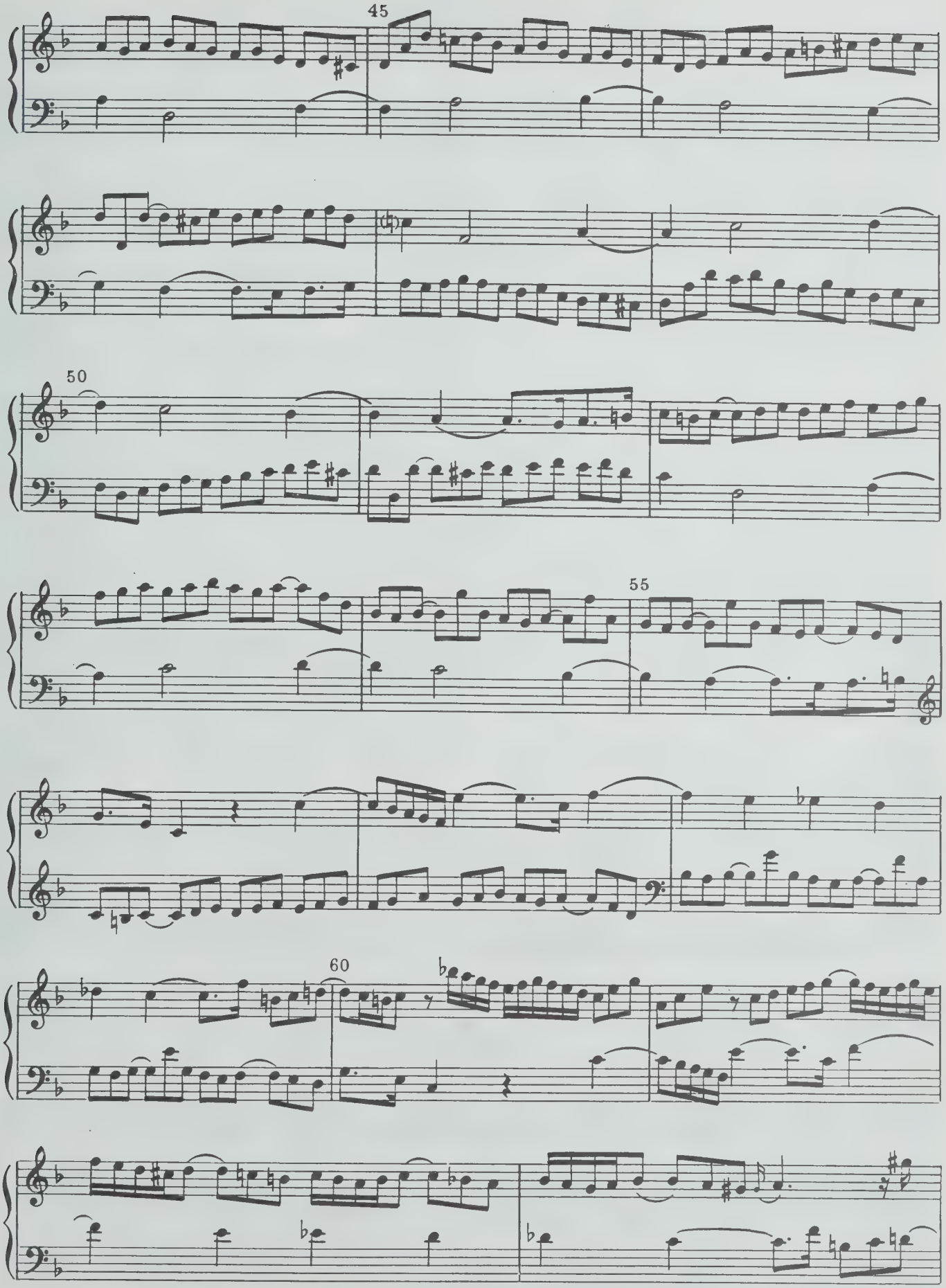
CONTRAPUNCTUS 14

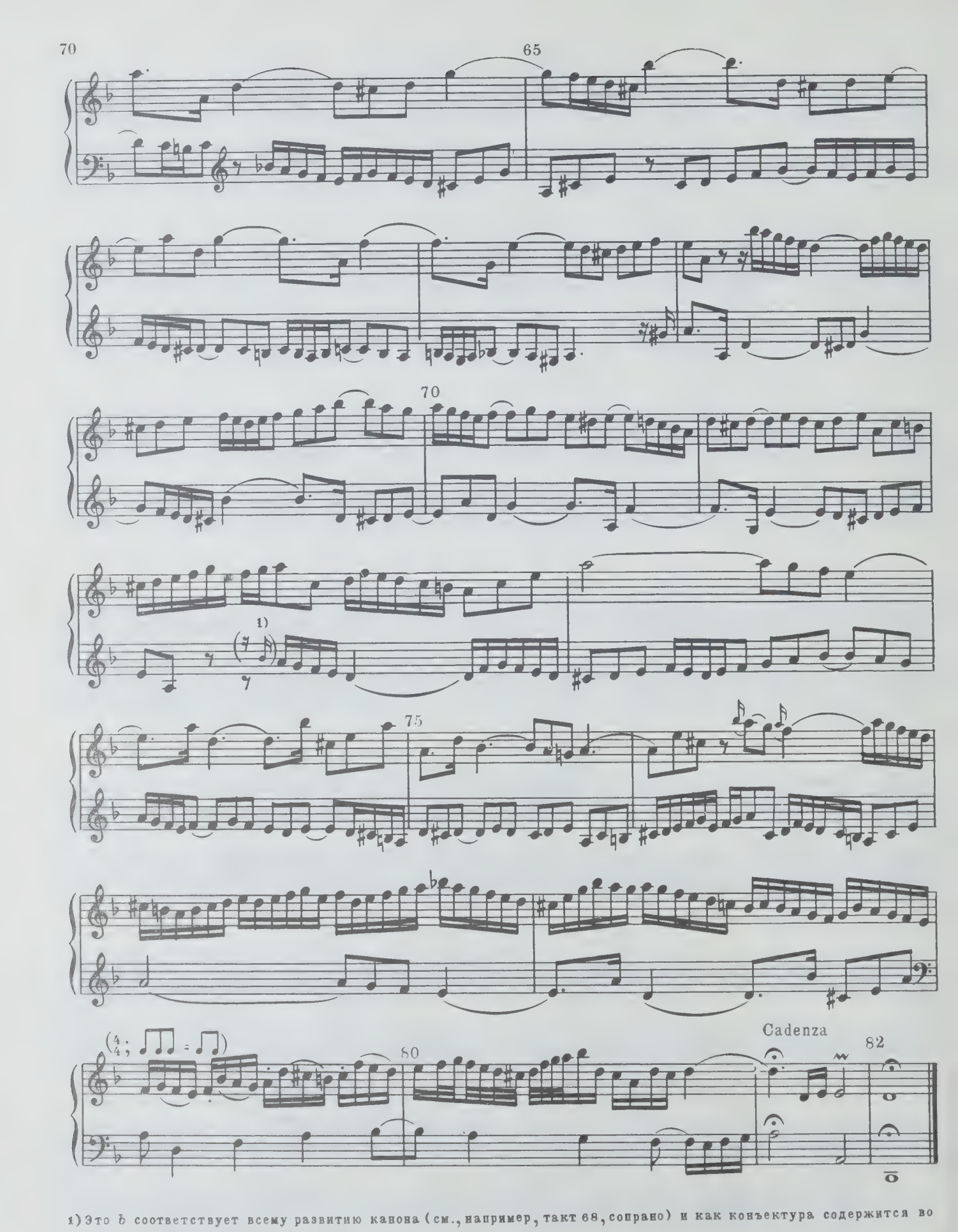
Canon alla Decima. Contrapunto alla Terza



1) Ритм ♩. ♩ исполняется как ♩ ♪


25
30
35
40

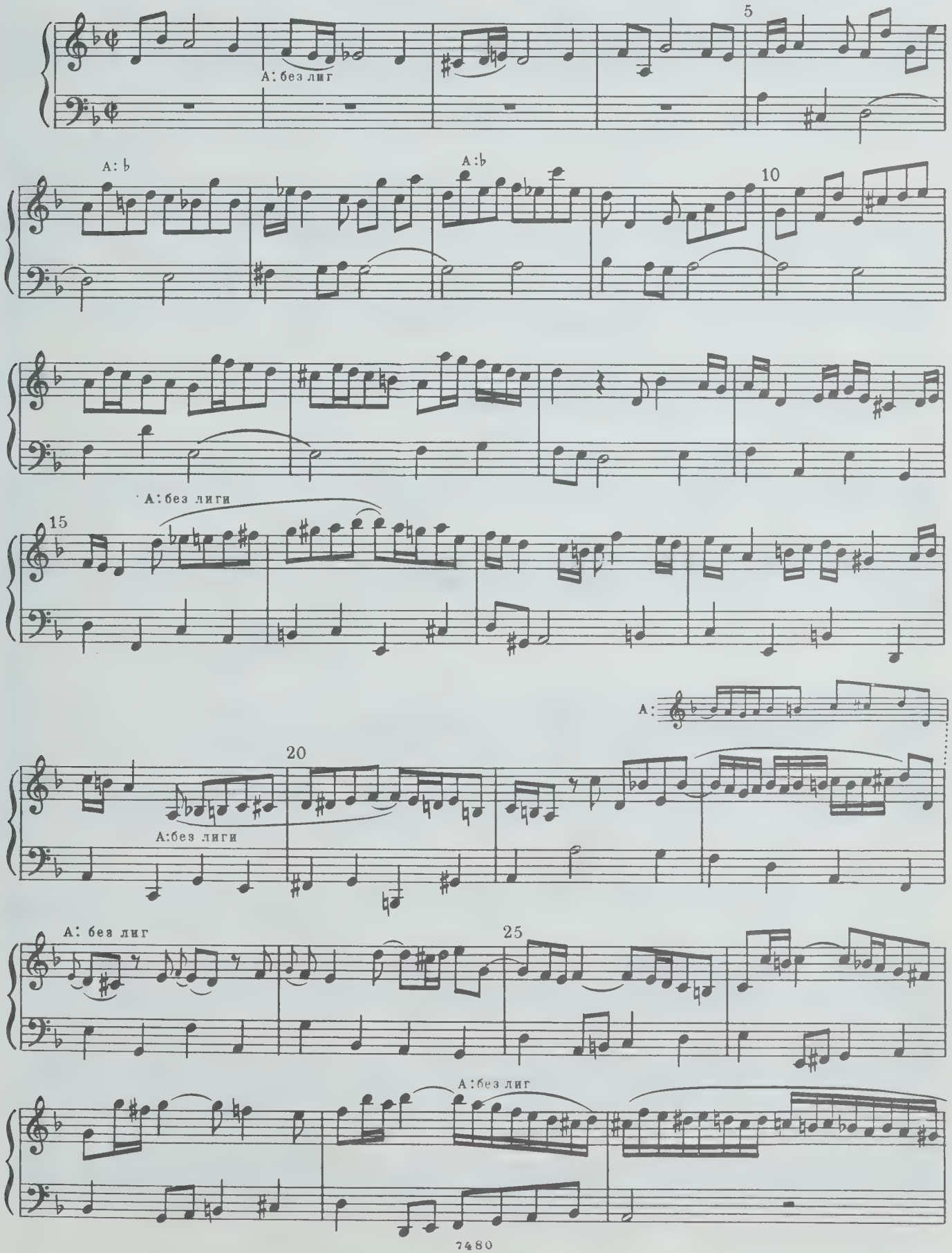

45
50
55
60

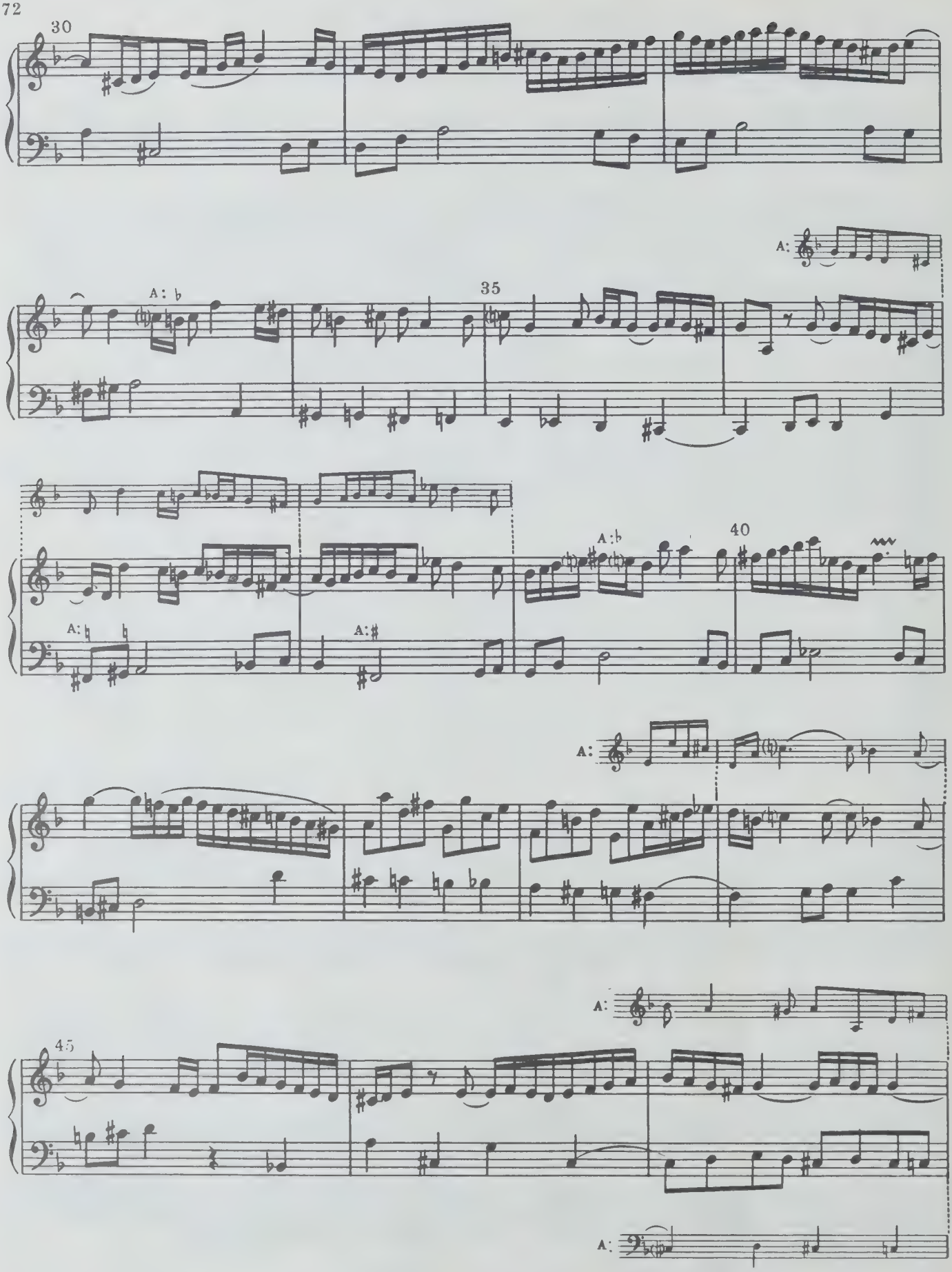


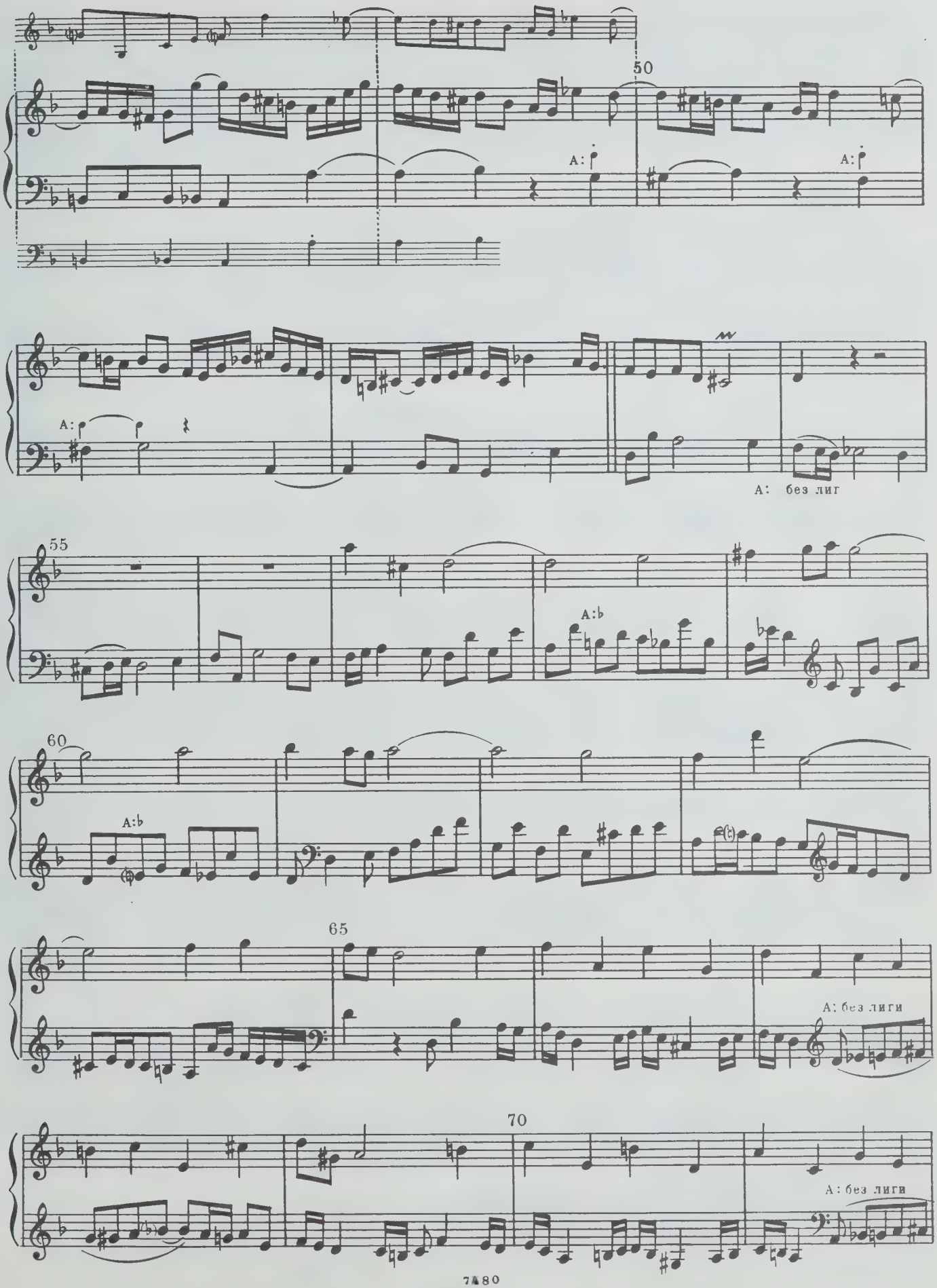
1) Это *b* соответствует всему развитию канона (см., например, такт 68, сопрано) и как конъектура содержится во многих изданиях. В оригинальном издании оно отсутствует.

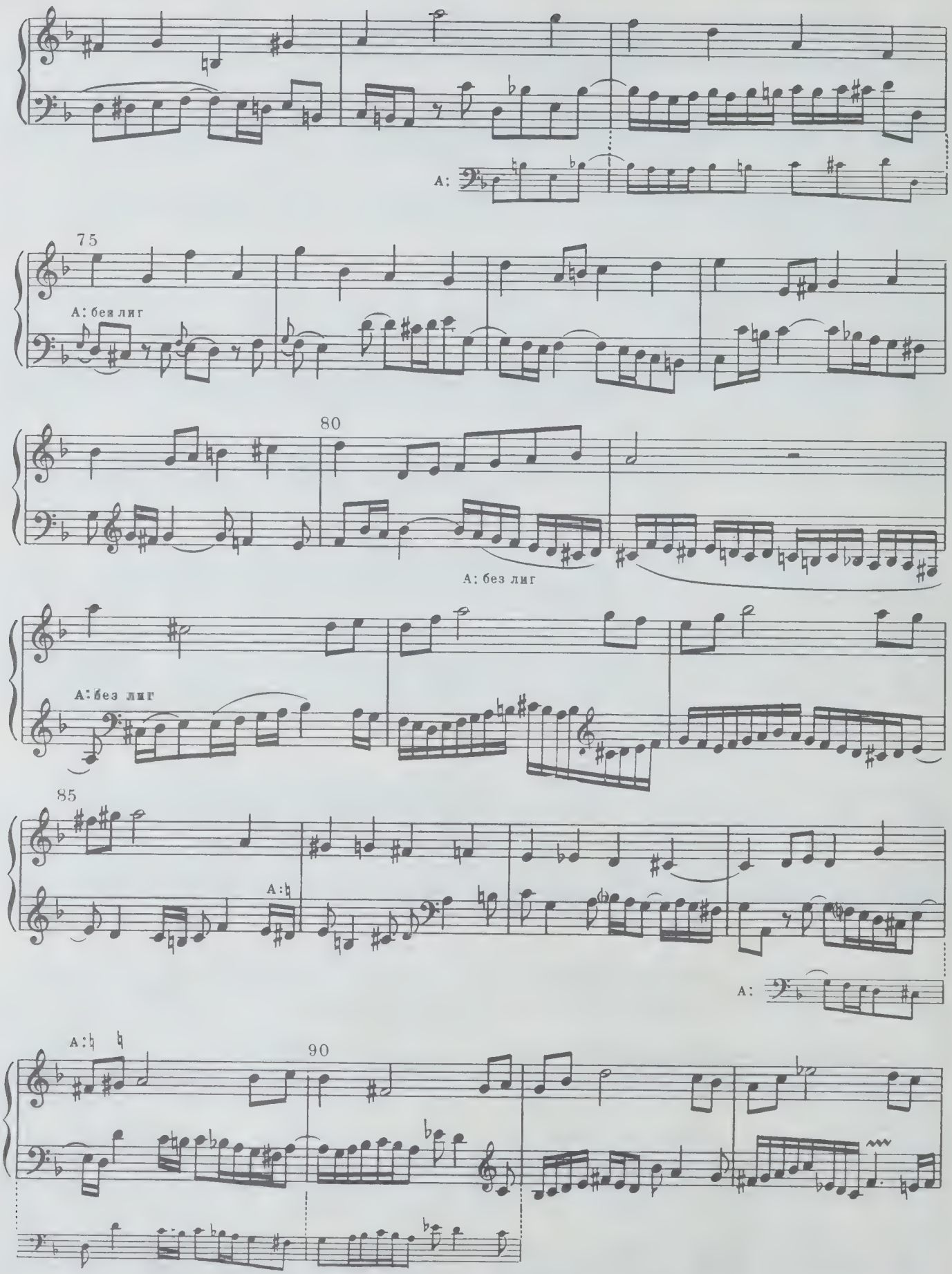
CONTRAPUNCTUS 15

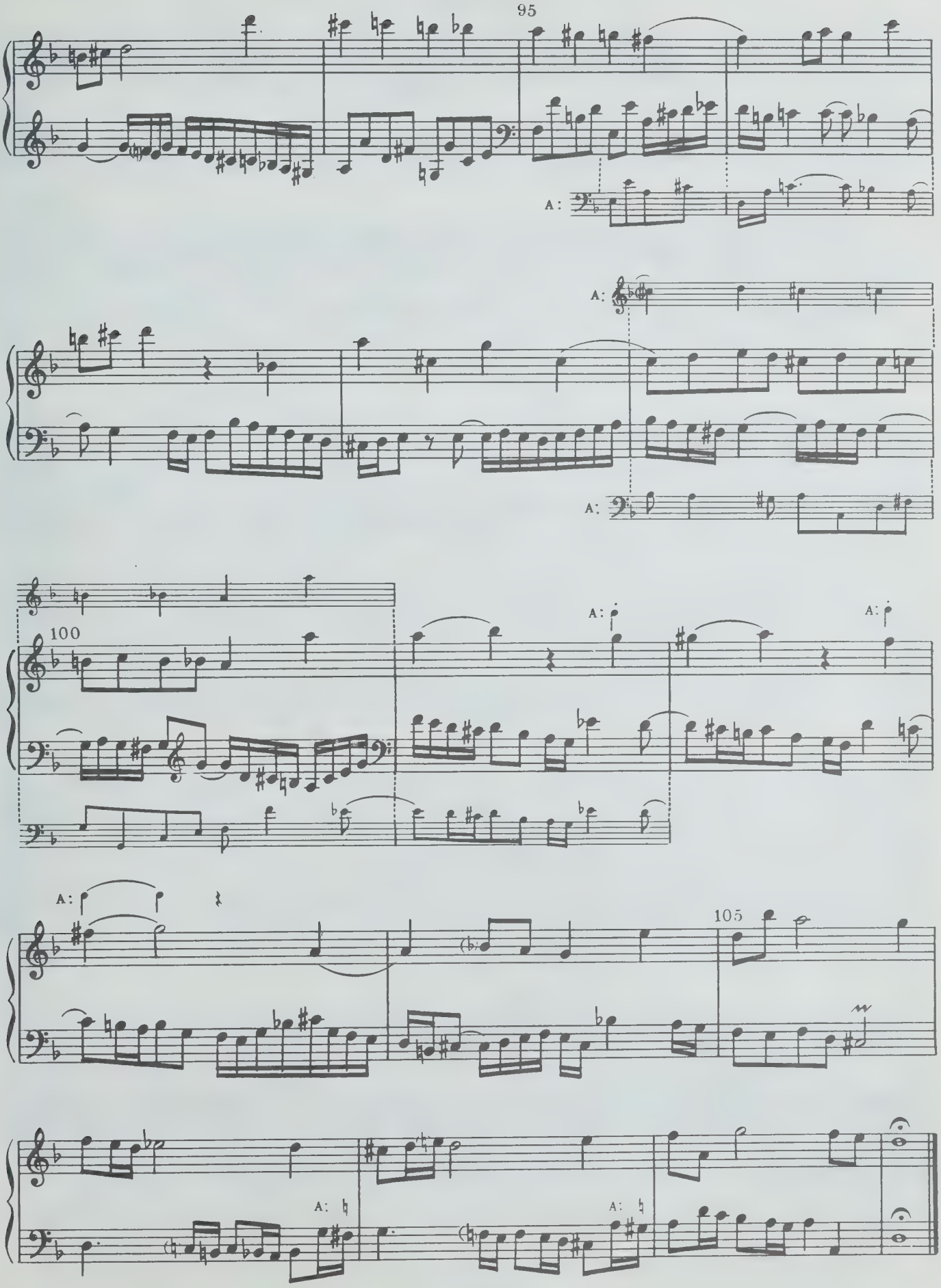
Canon per Augmentationem in Contrario Motu



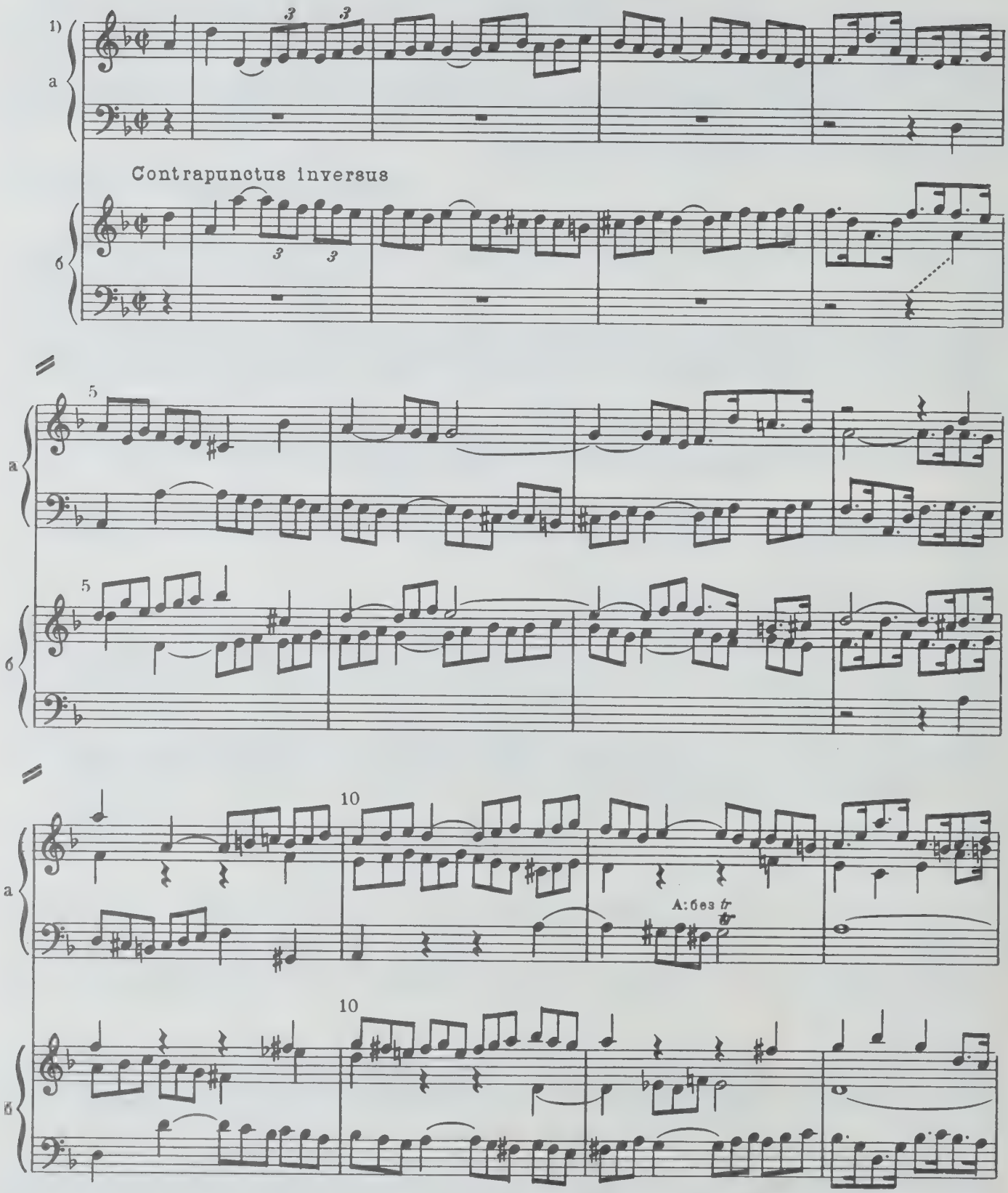

30
A: ♭
35
A:
A: ♮
A: ♯
A: ♭
40
A:
A:
45
A:


50
A:
A:
A:
A: без лиг
55
A:♭
60
A:♭
65
A: без лиги
70
A: без лиги


A:
75
A: без лиг
80
A: без лиг
A: без лиг
85
A:♮
A:
A:♮ ♮
90

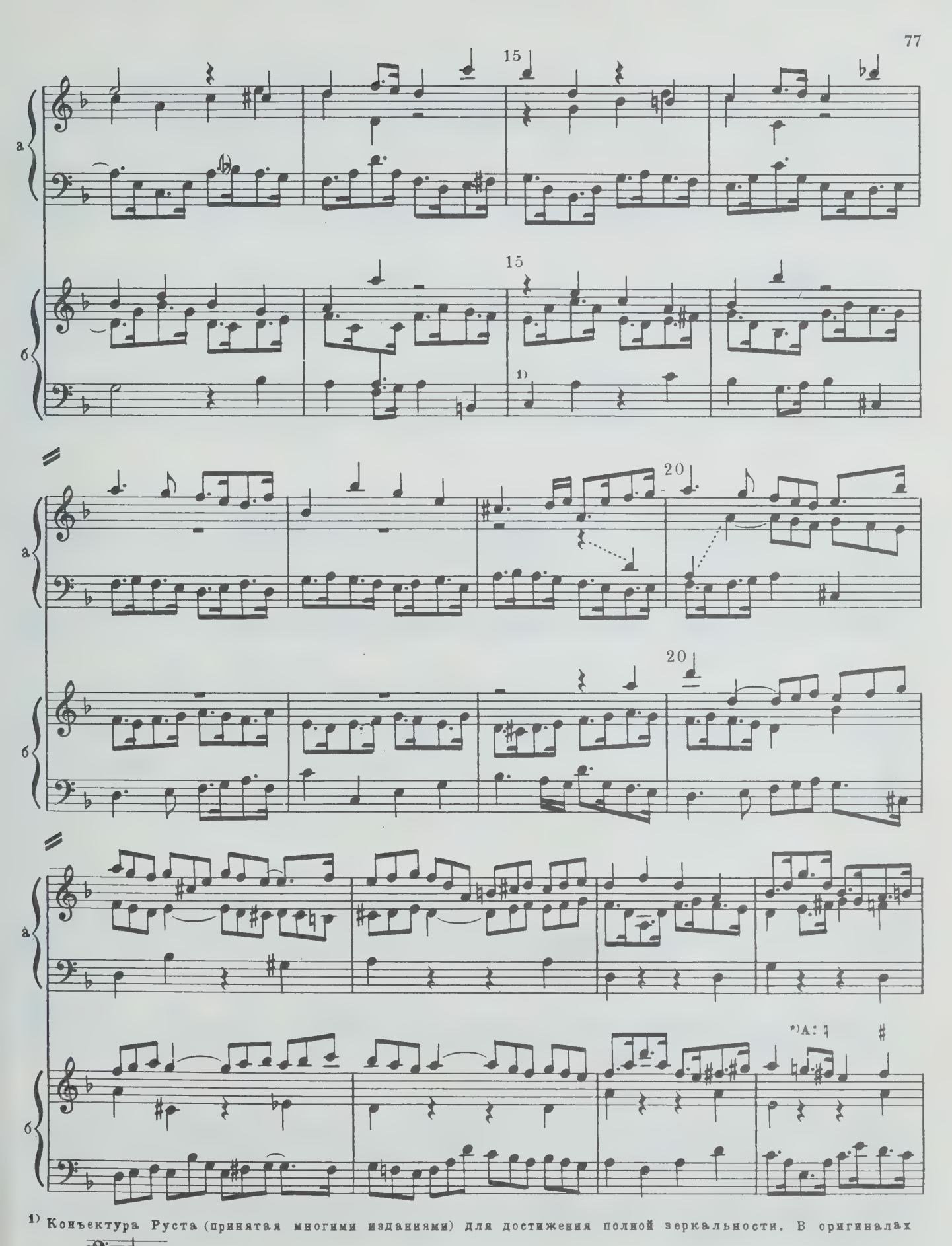

95
A:
A:
A:
100
A:
A:
A:
105
A:
A:

CONTRAPUNCTUS 16



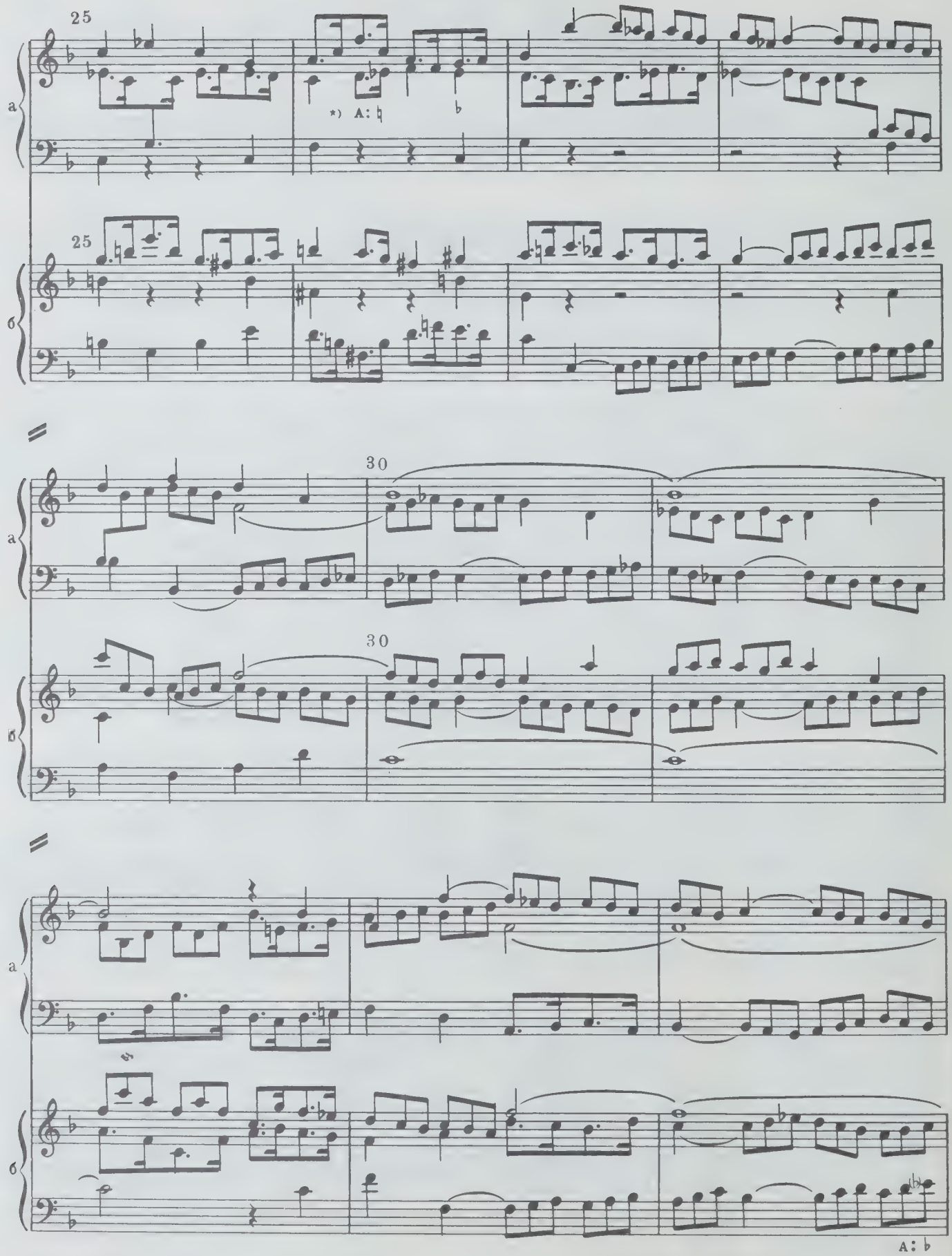
1)Зеркальные фуги а и б изложены одна под другой для наглядности. Исполнять их следует поочередно.

В оригинальном издании обозначение метра в rectus - C, в inversus - ¢. Ритм исполняется как



1) Конъектура Руста (принятая многими изданиями) для достижения полной зеркальности. В оригиналах здесь:

*) Здесь и в дальнейшем мы обозначаем звездочкой вариант автографа, обеспечивающий полную зеркальность.


25
а
*) A: ♮
25
б
30
а
30
б
а
б
A: ♭

35

а

35

б

40

а

ср. голос в А:

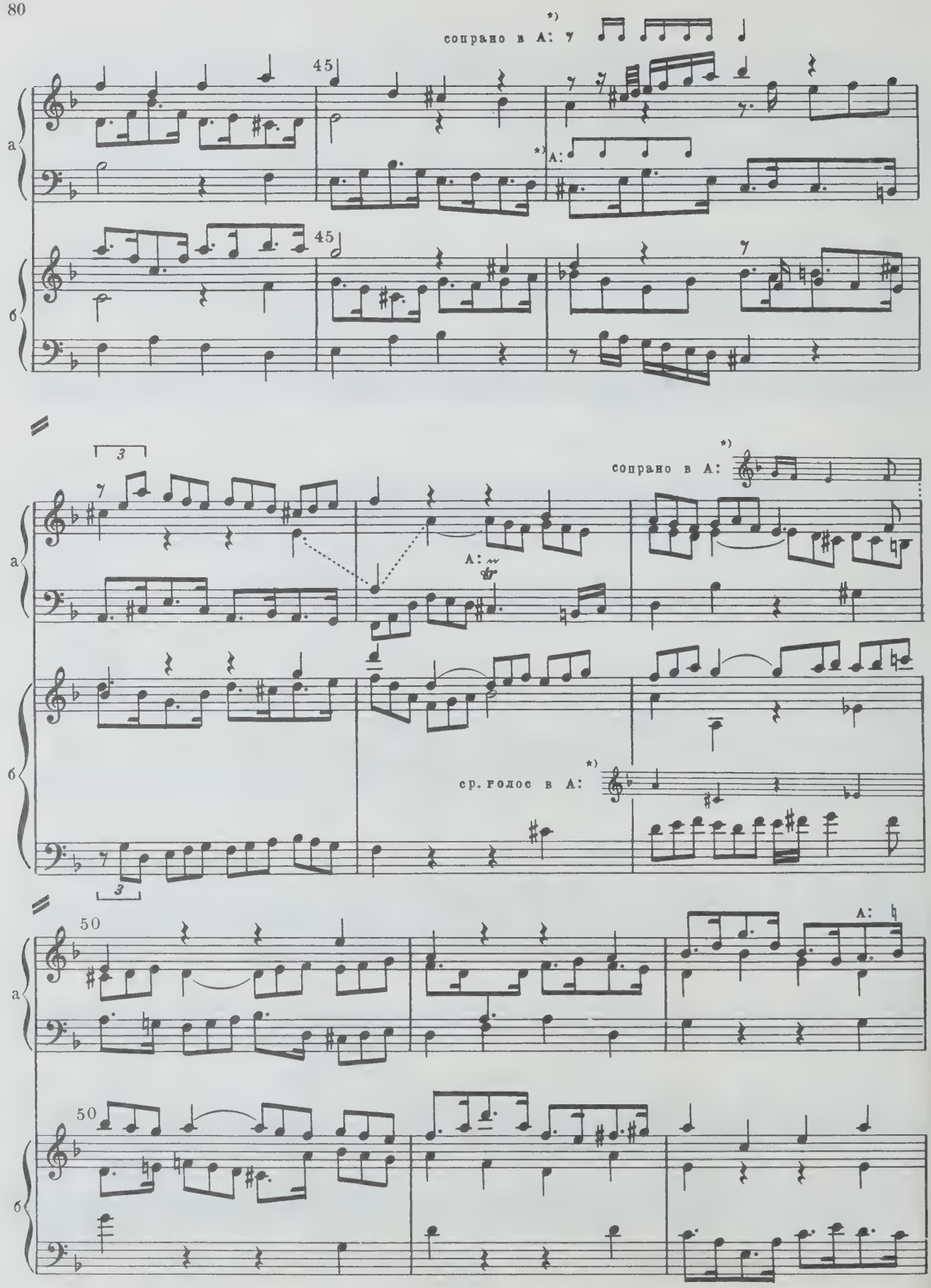
40

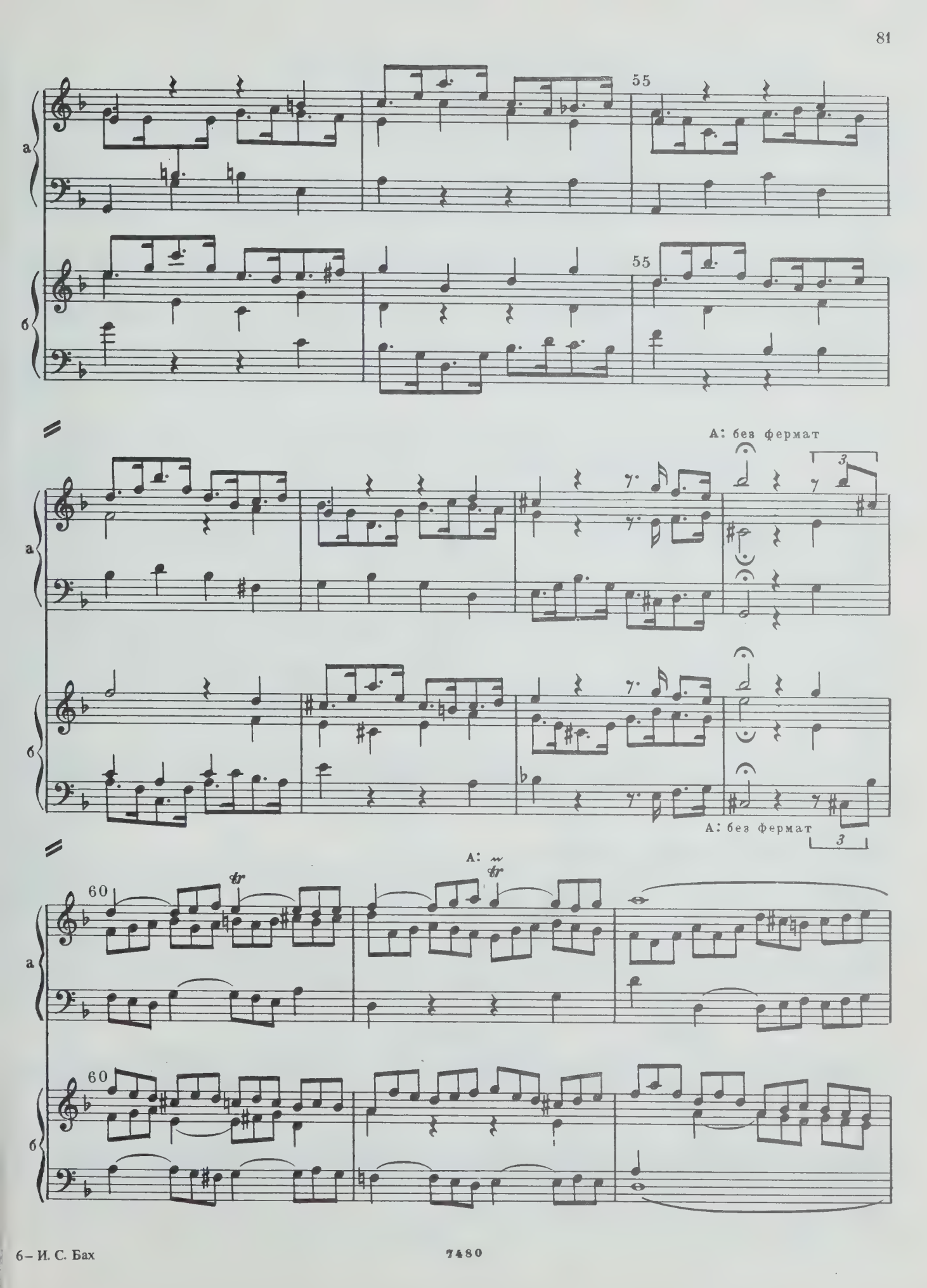
б

а

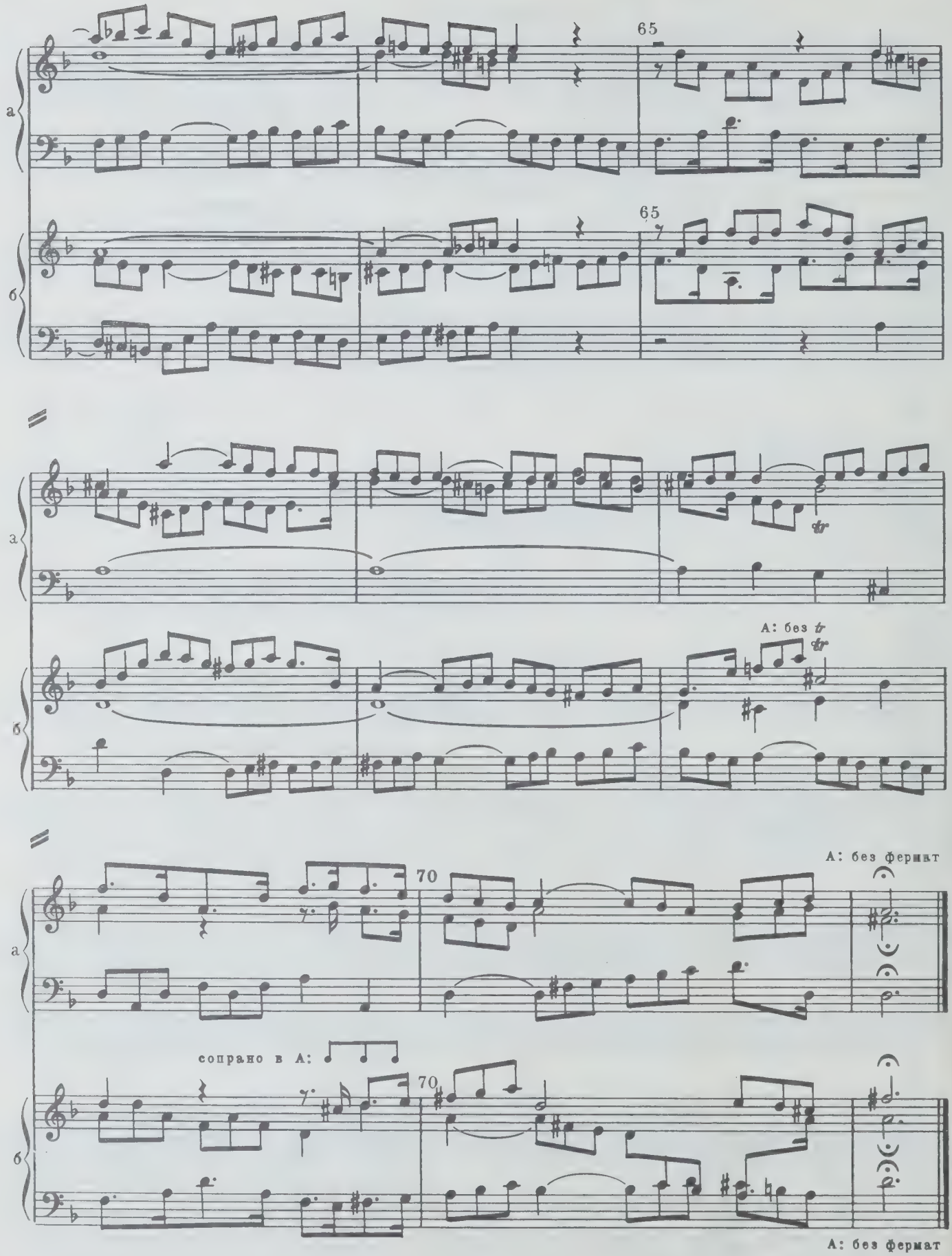
ср. голос в А:

б

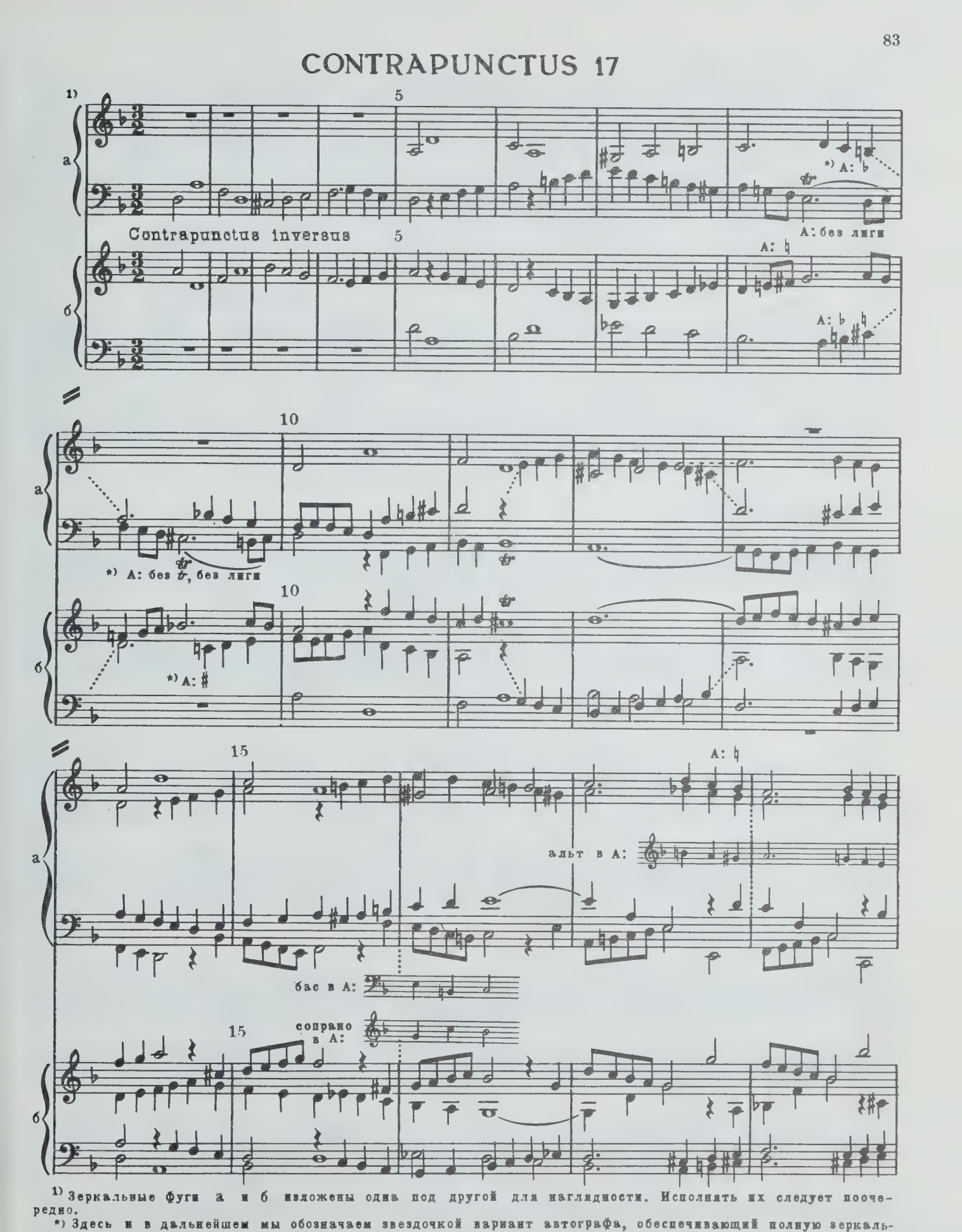

сопрано в А:
45
а
б
А:
сопрано в А:
А:
ср. голос в А:
50
А:



7480

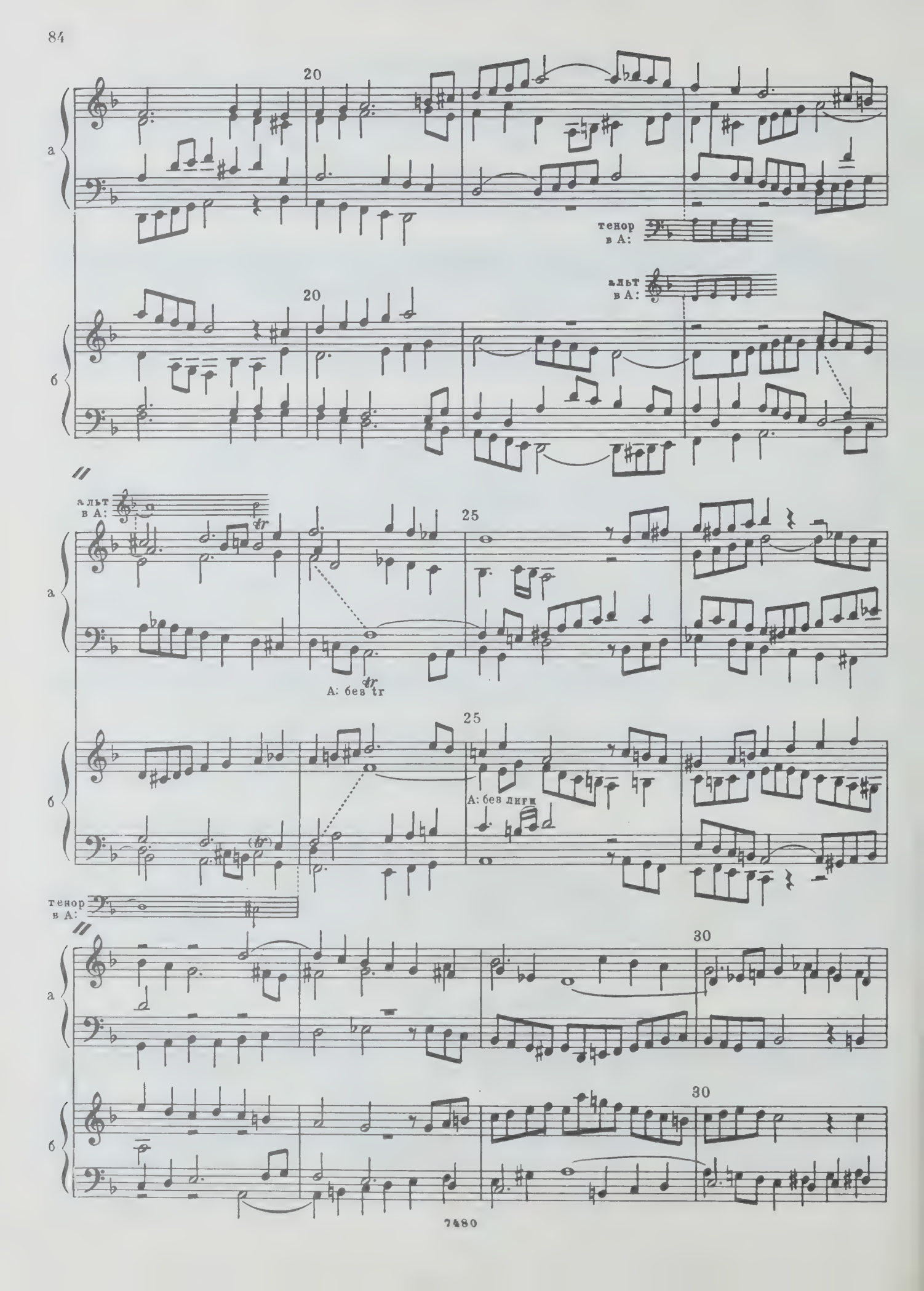

65
а
б
tr
А: без tr
70
А: без фермат
сопрано в А:

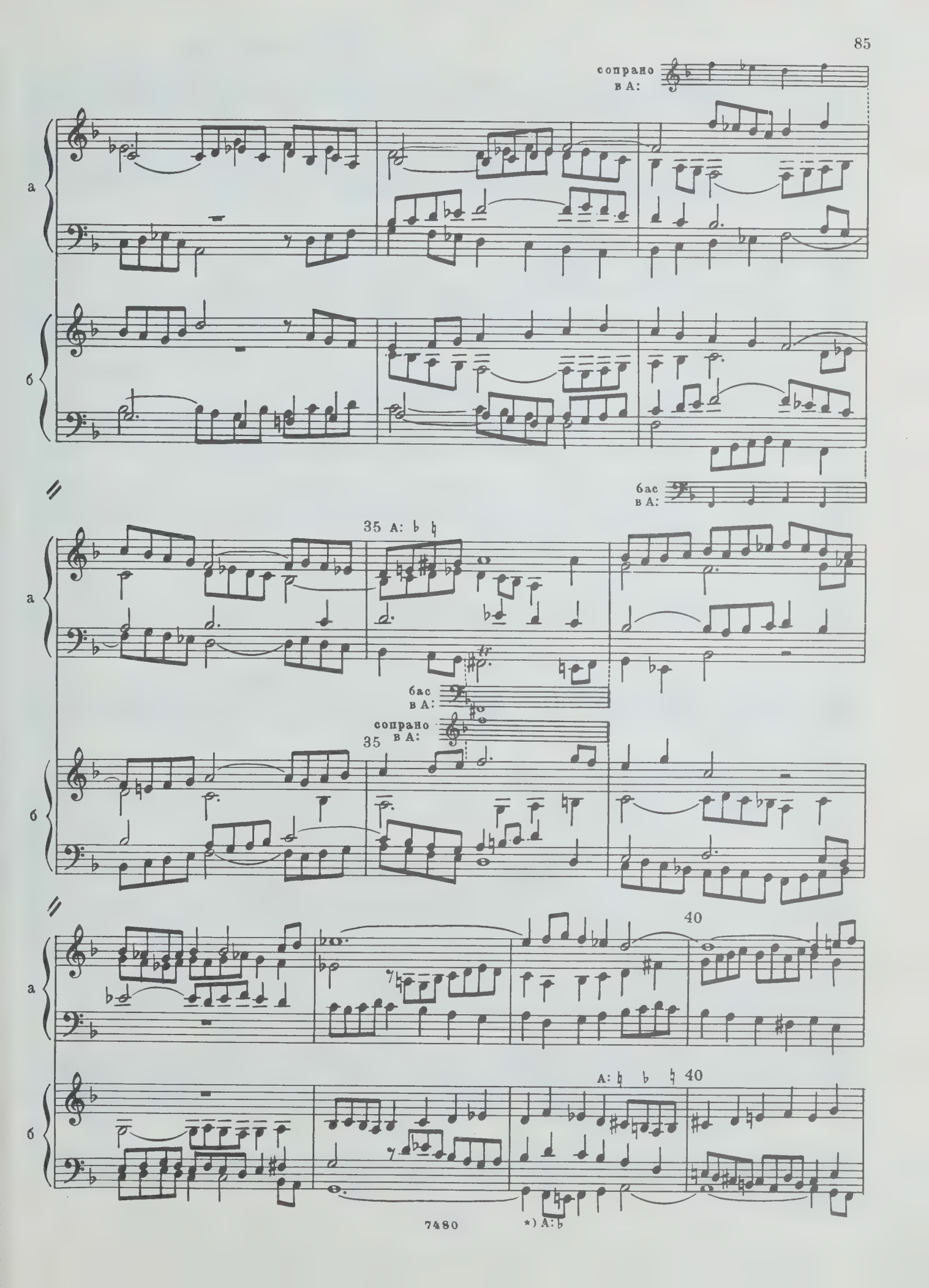
CONTRAPUNCTUS 17

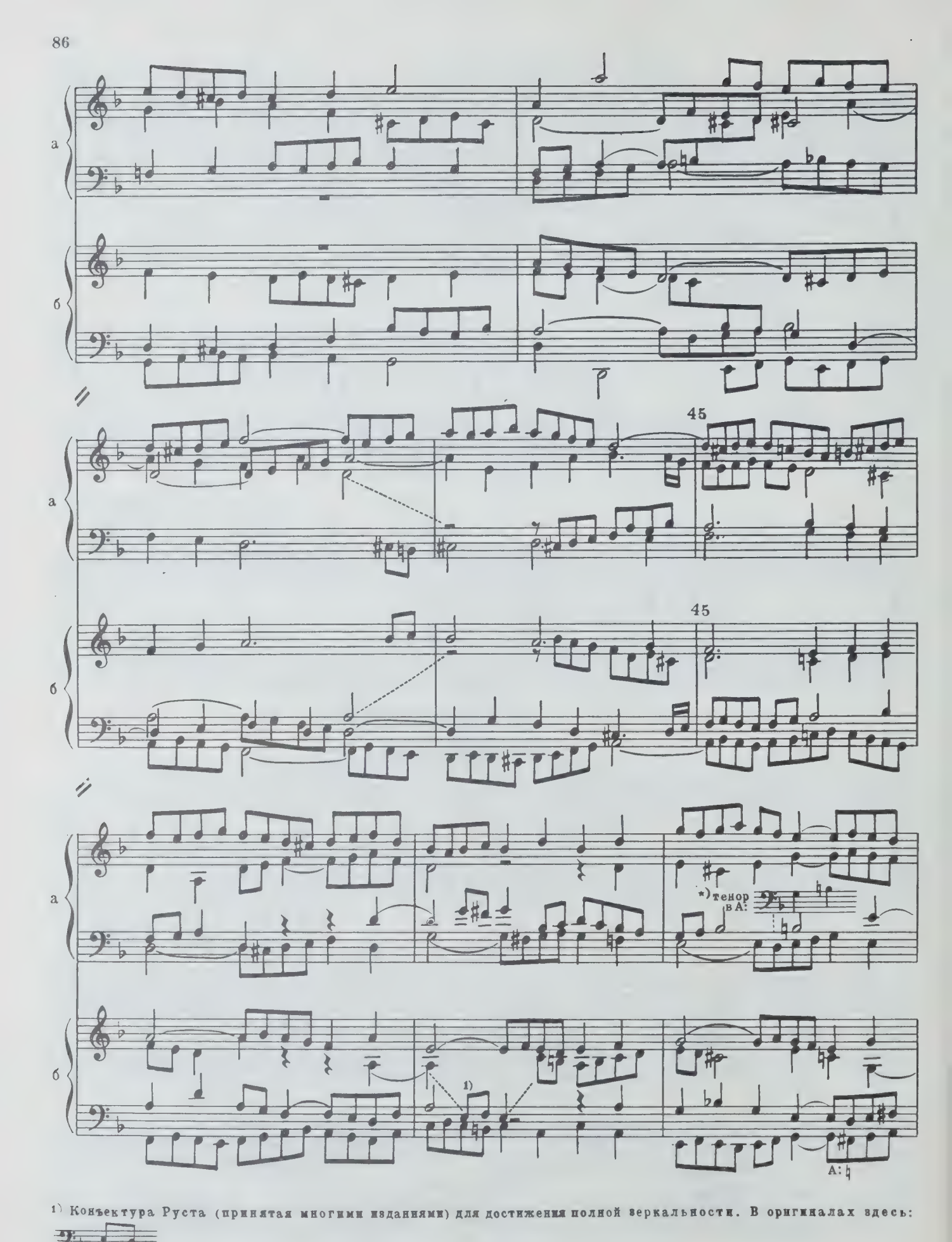


1) Зеркальные фуги а и б изложены одна под другой для наглядности. Исполнять их следует поочередно.

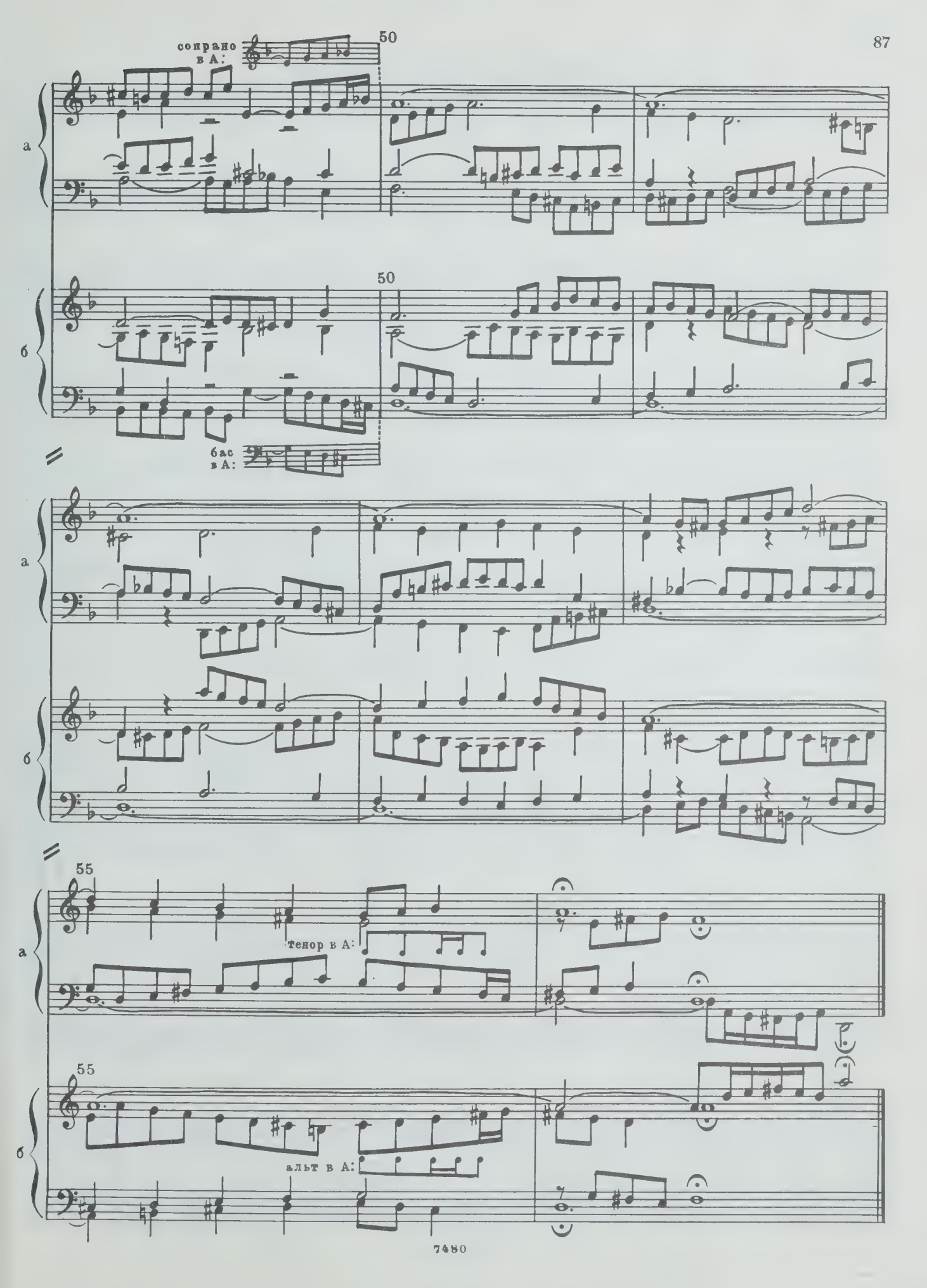
*) Здесь и в дальнейшем мы обозначаем звездочкой вариант автографа, обеспечивающий полную зеркальность.


20
а
тенор в А:
альт в А:
20
б
альт в А:
tr
25
а
А: без tr
tr
25
б
А: без лиги
(tr)
тенор в А:
30
а
30
б


сопрано в A:
а
б
бас в A:
35 A: ♭ ♮
бас в A:
сопрано в A:
35
40
A: ♮ ♭ ♮ 40
*) A: ♭

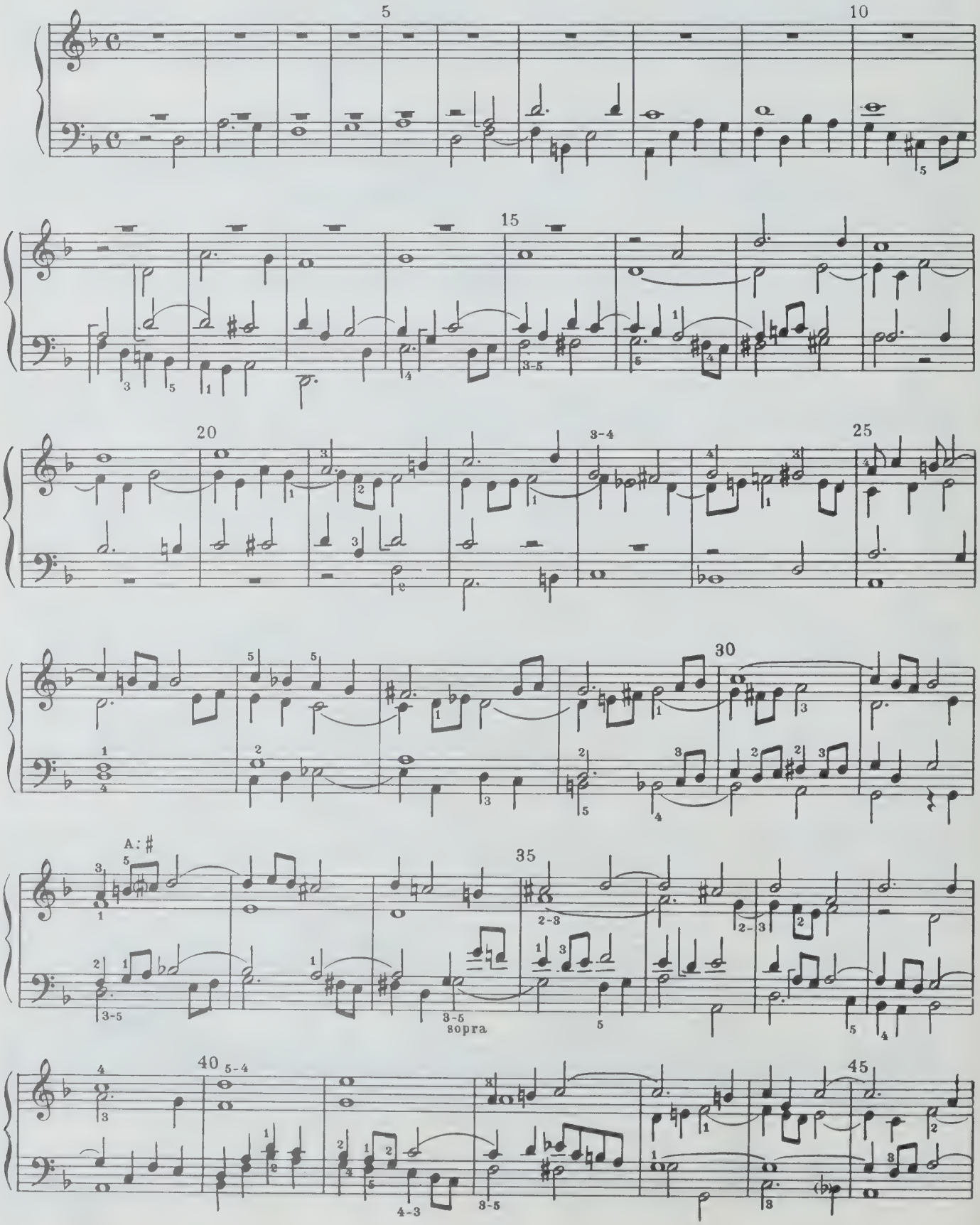


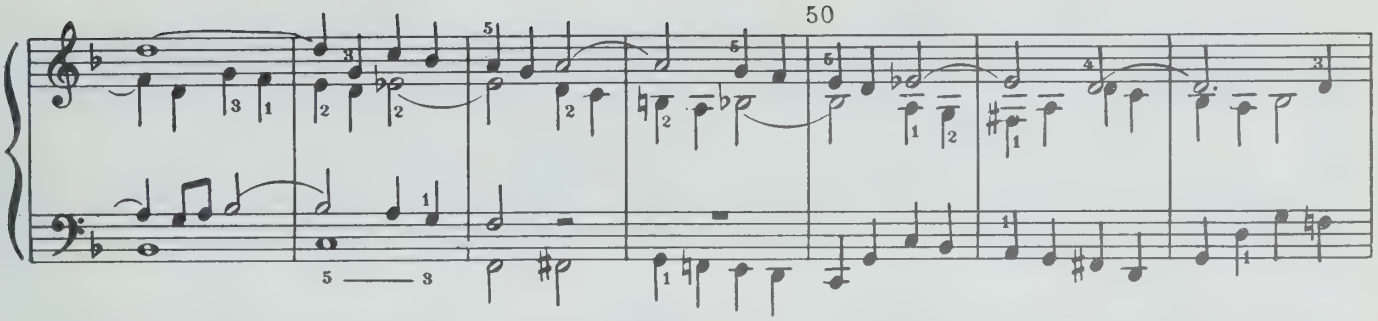
1) Конъектура Руста (принятая многими изданиями) для достижения полной зеркальности. В оригиналах здесь:

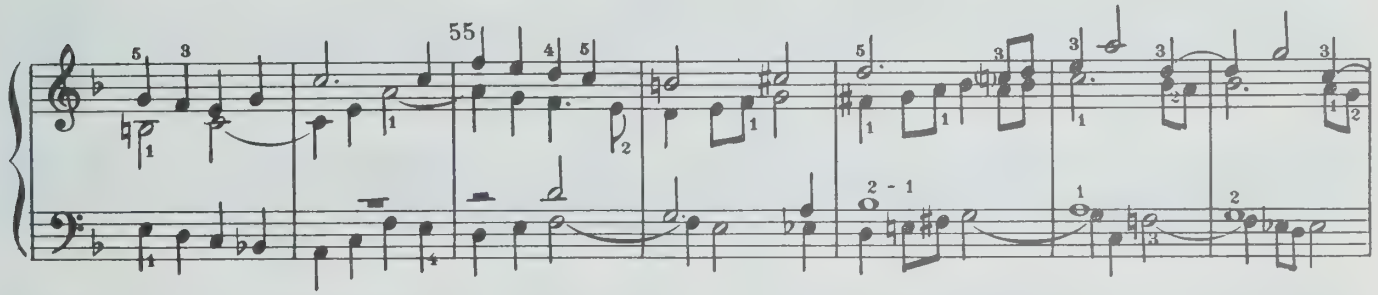

сопрано в А:
50
а
б
50
бас в А:
а
б
55
тенор в А:
а
55
б
альт в А:

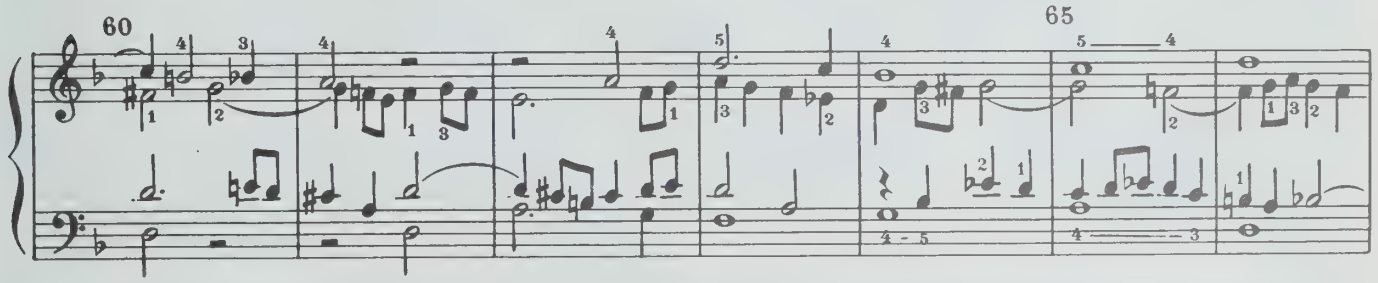
CONTRAPUNCTUS 18

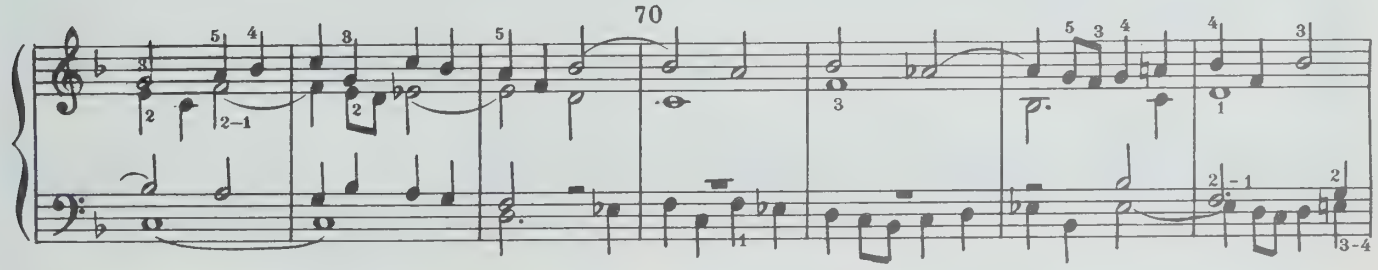
Fuga a 3 Soggetti

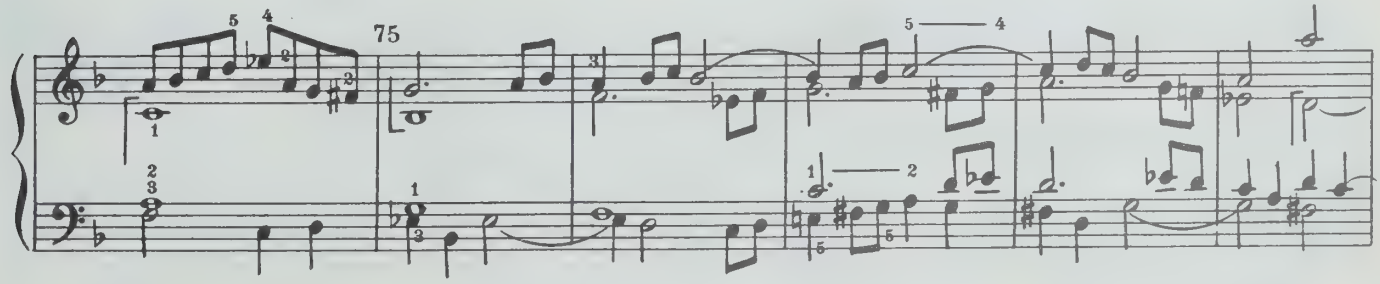


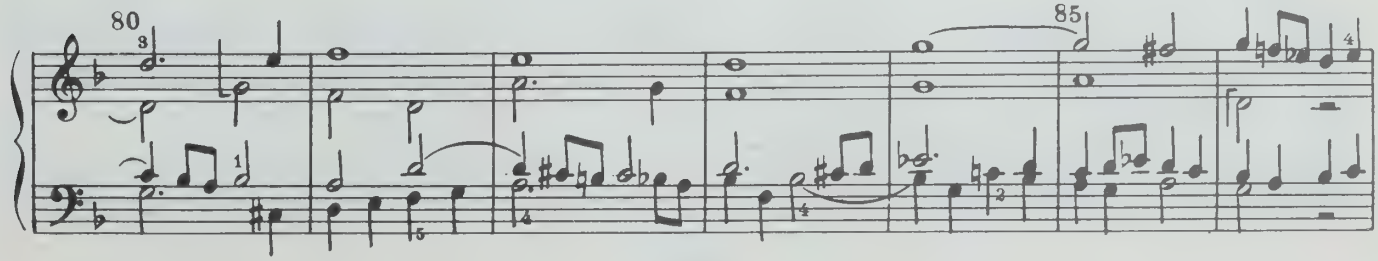

50

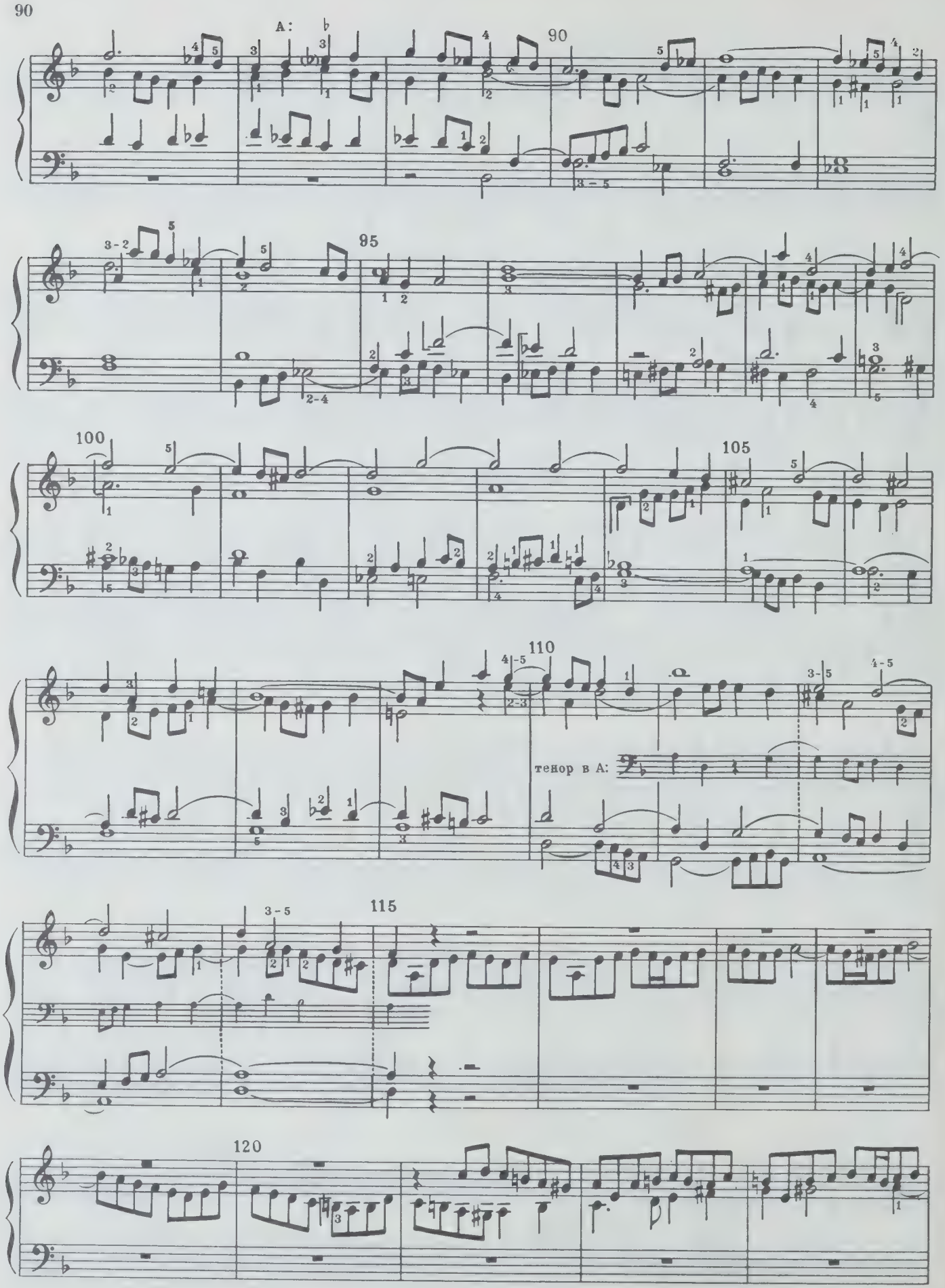

55

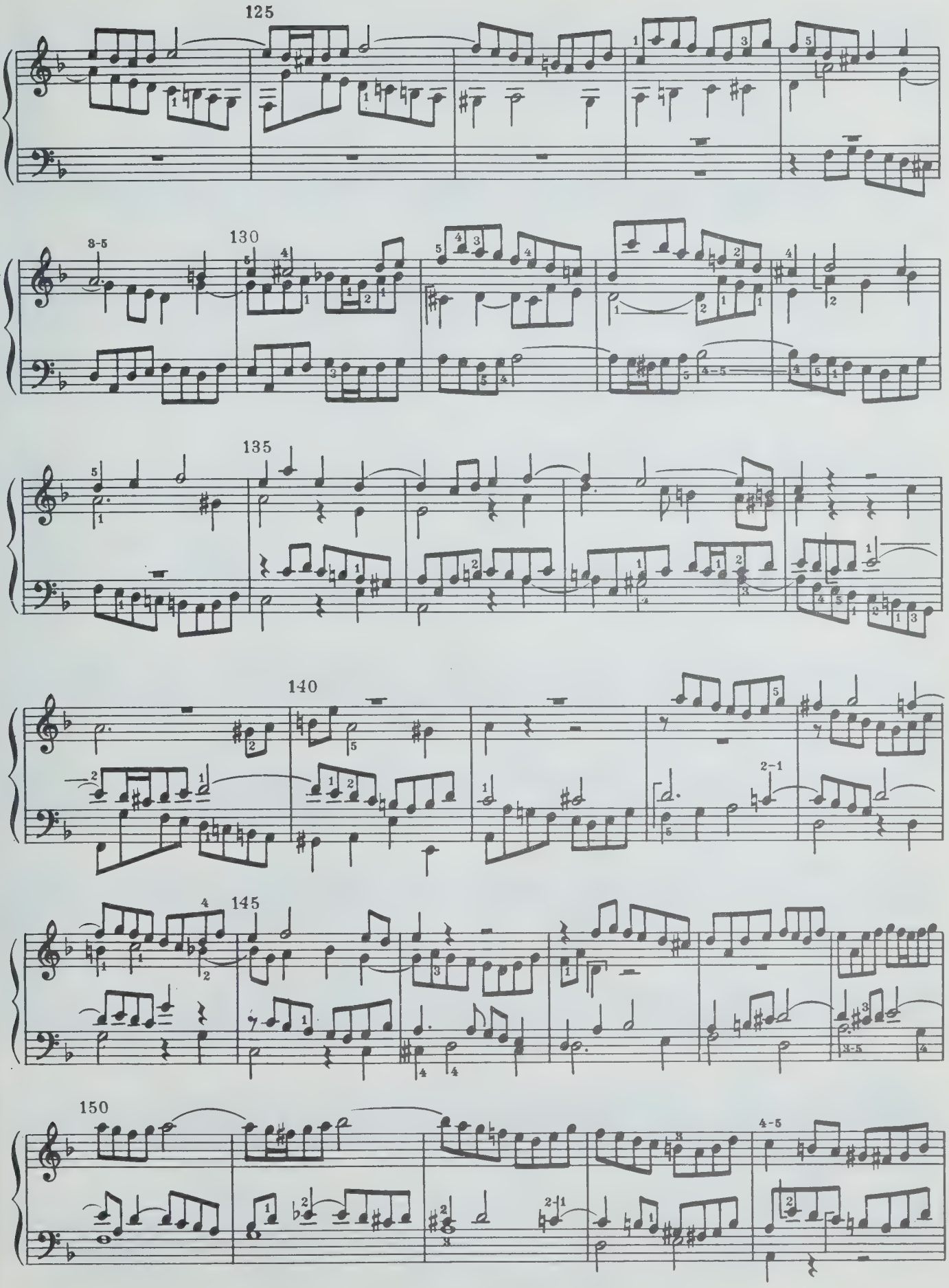

60
65

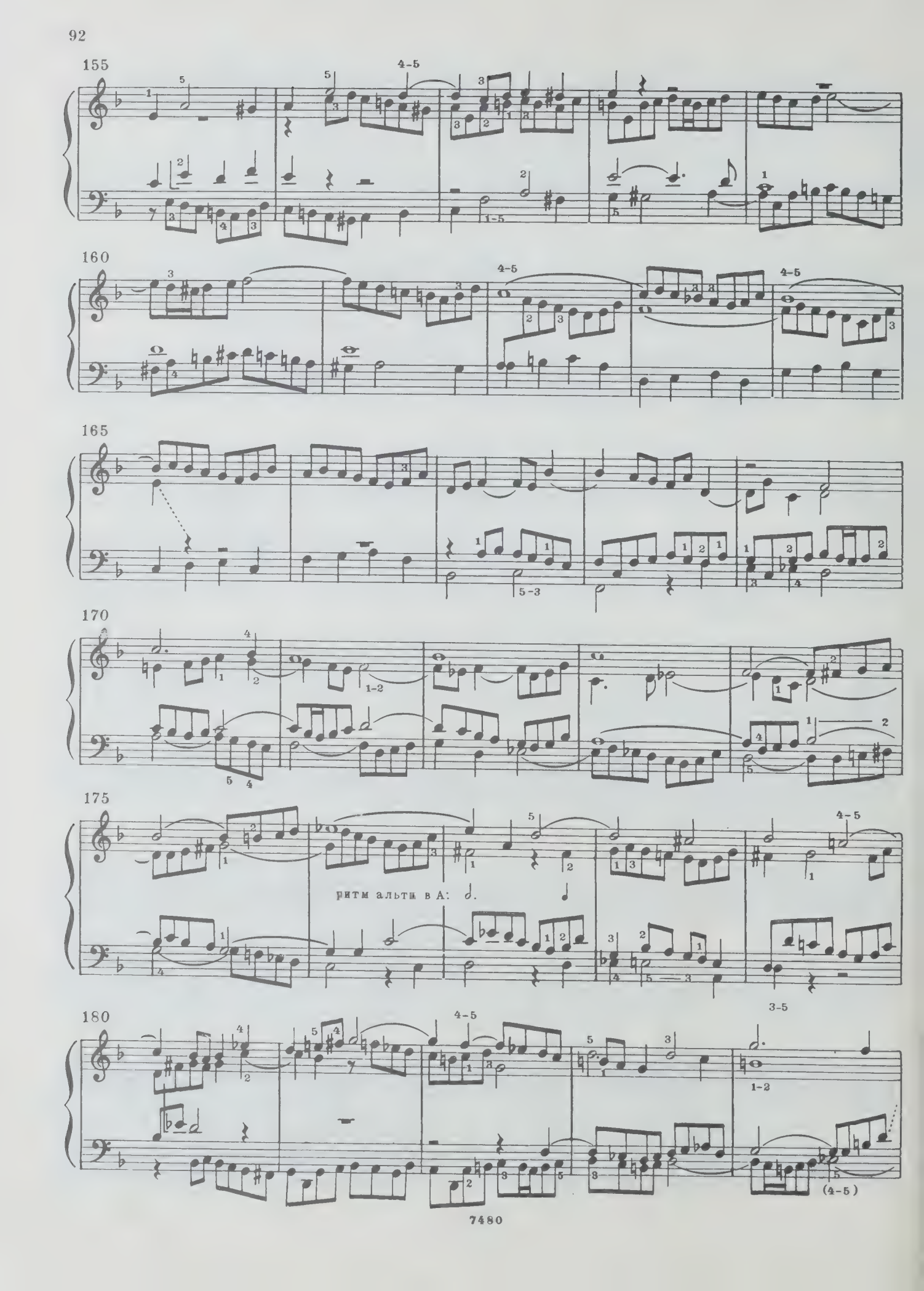

70

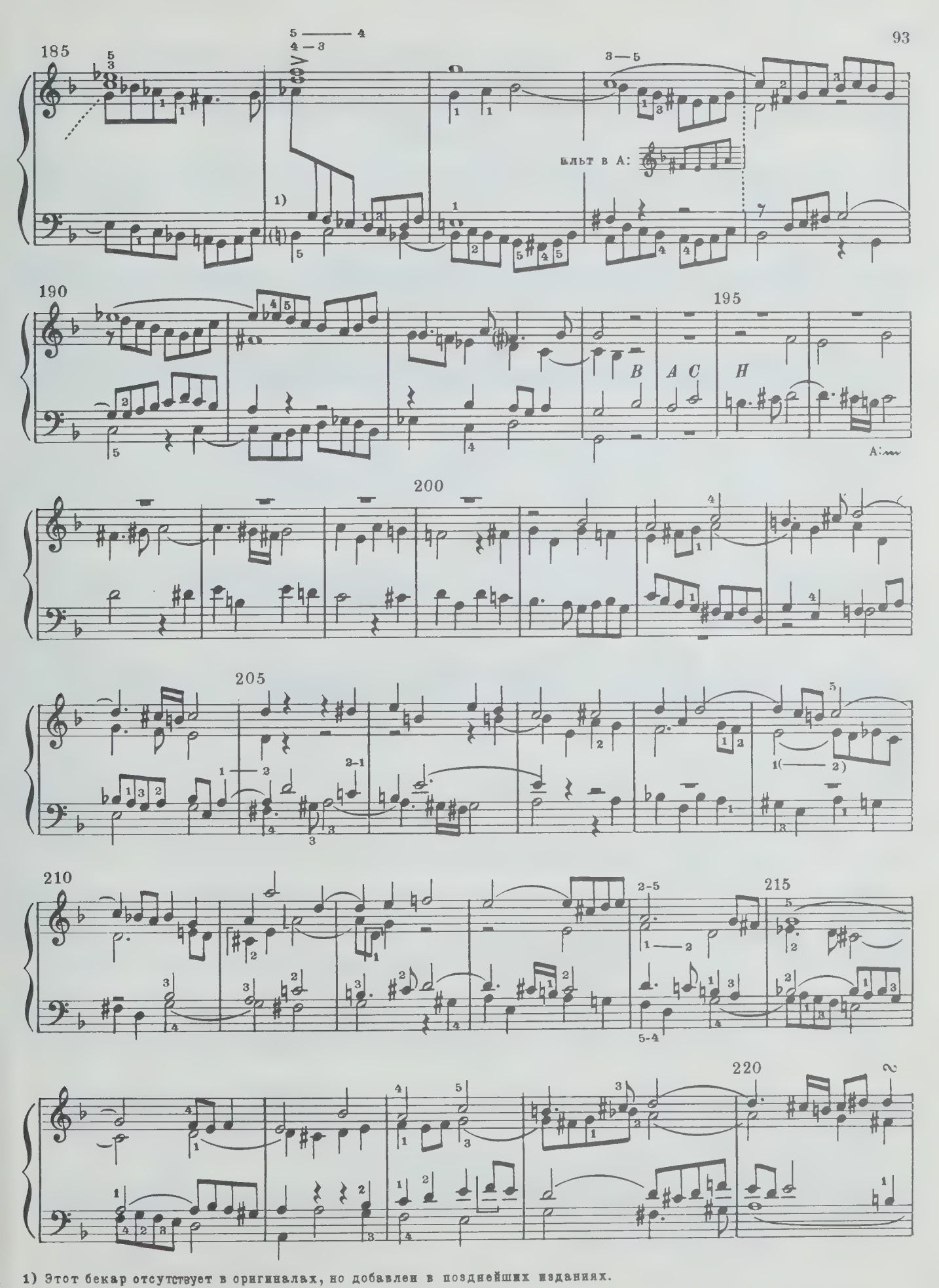

75


80
85

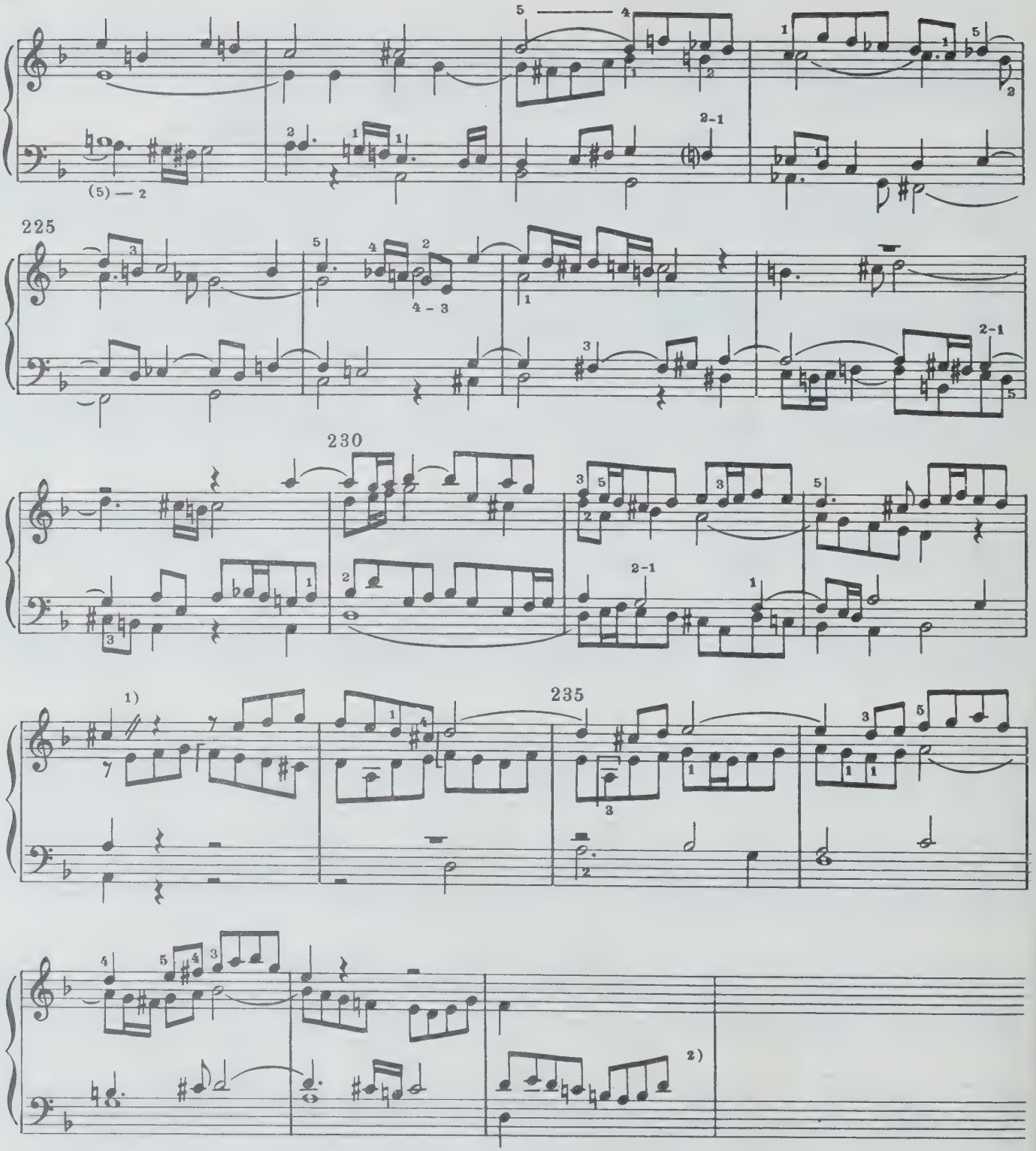

A:
90
95
100
105
110
тенор в A:
115
120


125
130
135
140
145
150


155
160
165
170
175
ритм альти в А:
180



1) Этот бекар отсутствует в оригиналах, но добавлен в позднейших изданиях.



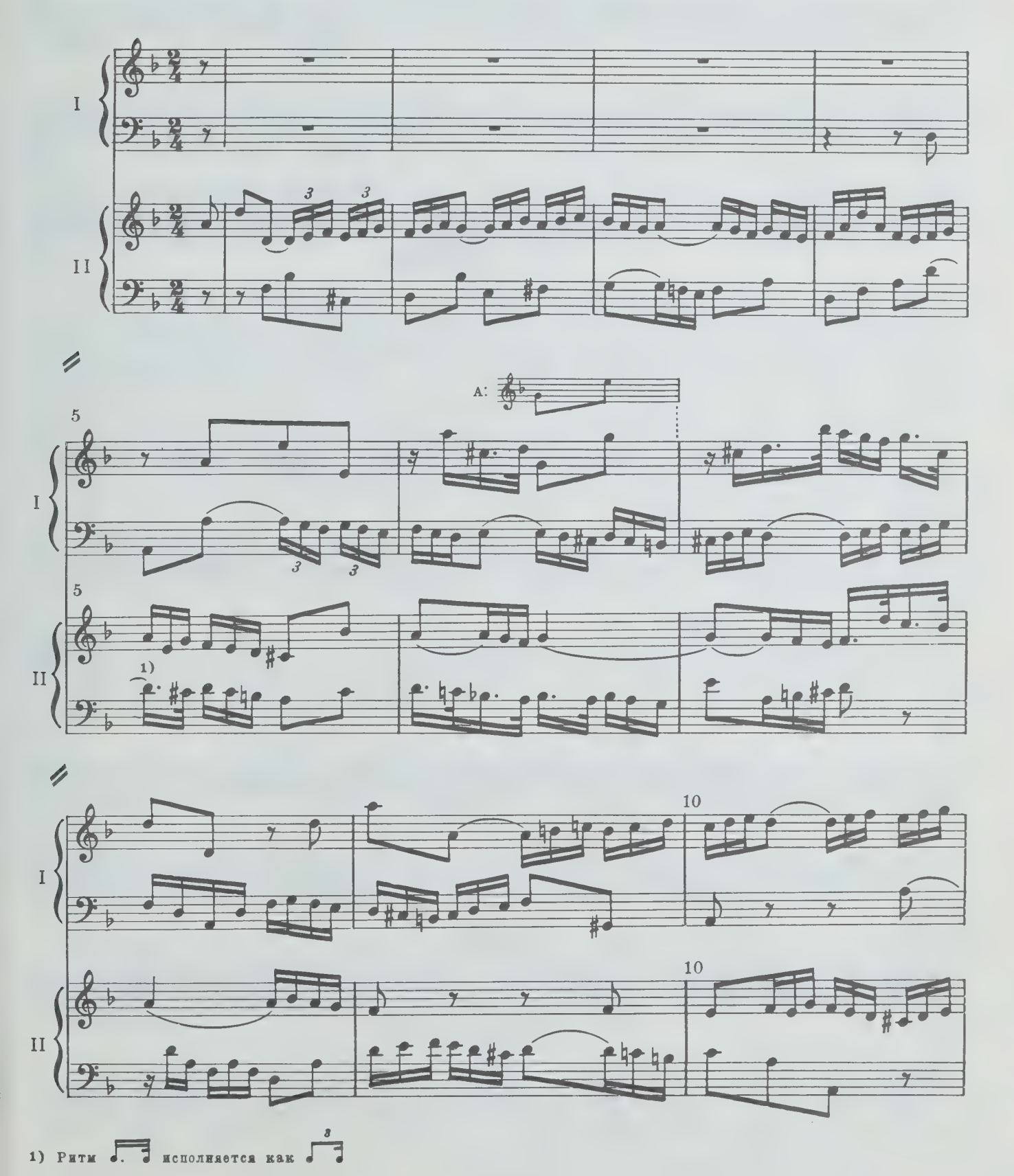
1) В оригинальном издании фуга прерывается здесь: бас и тенор – половинные ноты. Оставшиеся такты фуги излагаются у нас по автографу.

2) В автографе здесь рукою Филиппа Эмануэля Баха сделана следующая приписка: „NB. Ueber dieser Fuge, wo der Nahme B A C H im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.“ („При работе над этой фугой, на том месте, где в противосложении проводится имя BACH [Бах], автор скончался.“) (см. Вступительную статью).

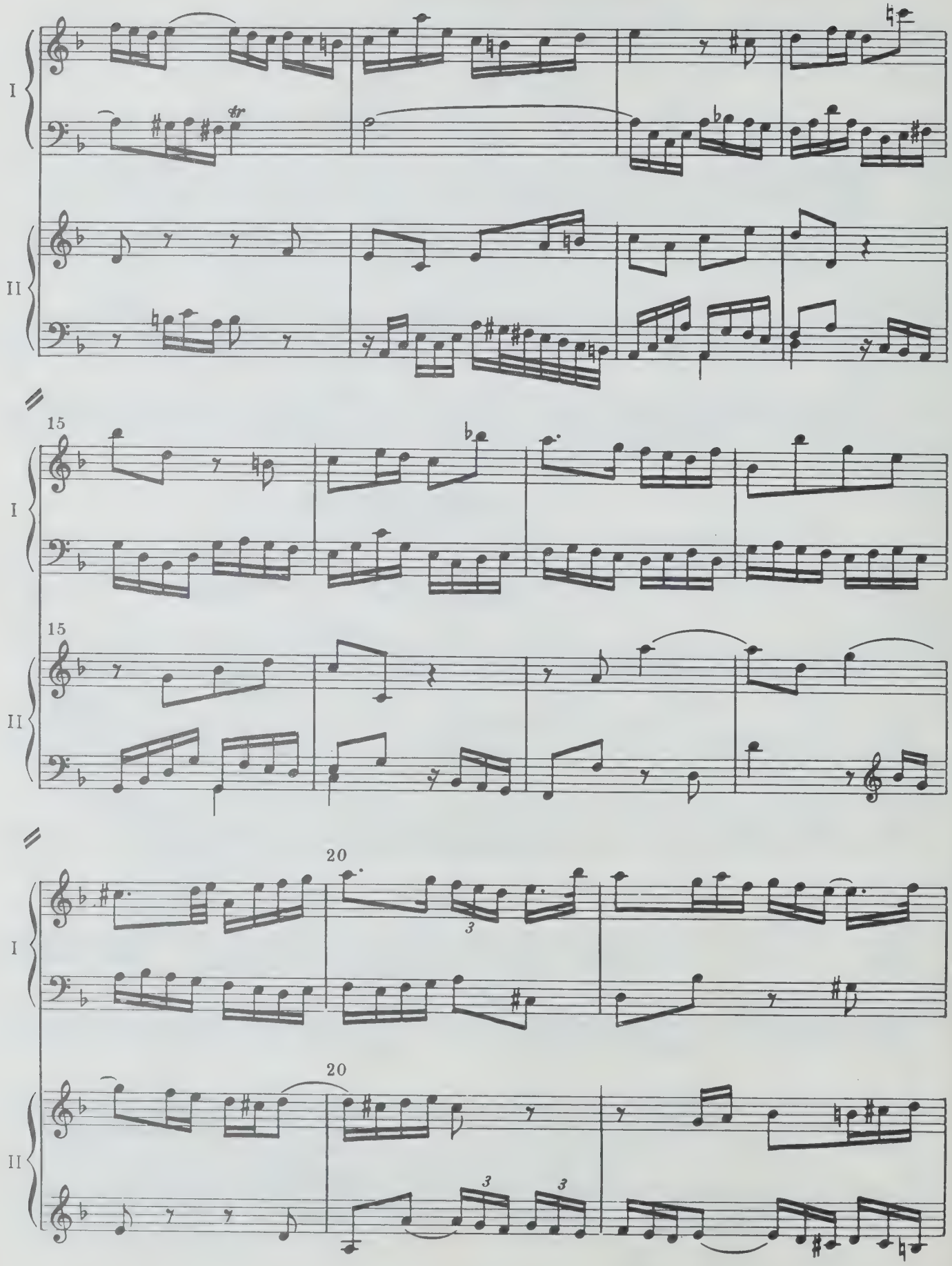
ПРИЛОЖЕНИЕ I

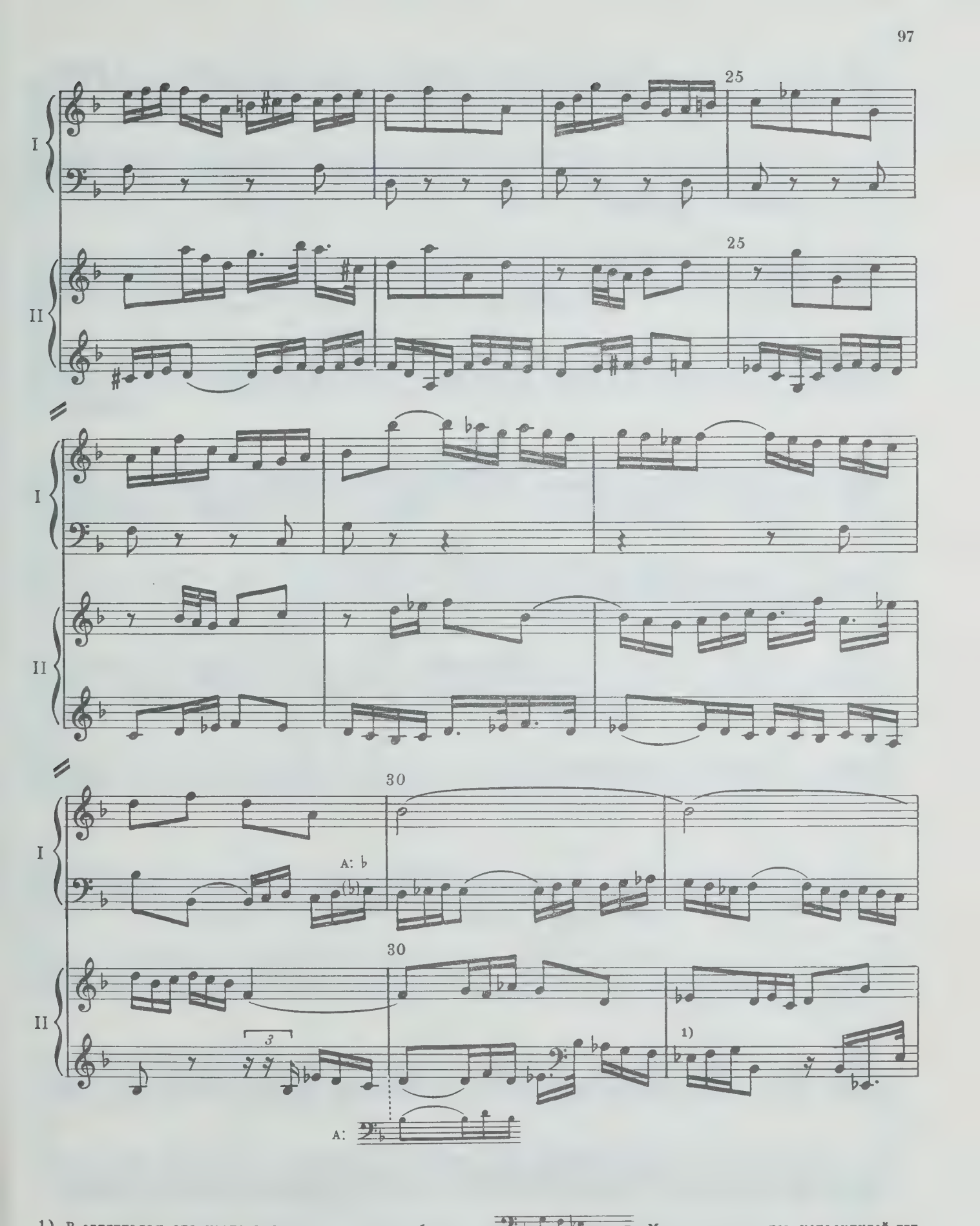
Авторская обработка для двух клавиров зеркальных фуг

Fuga a 2 Clav.



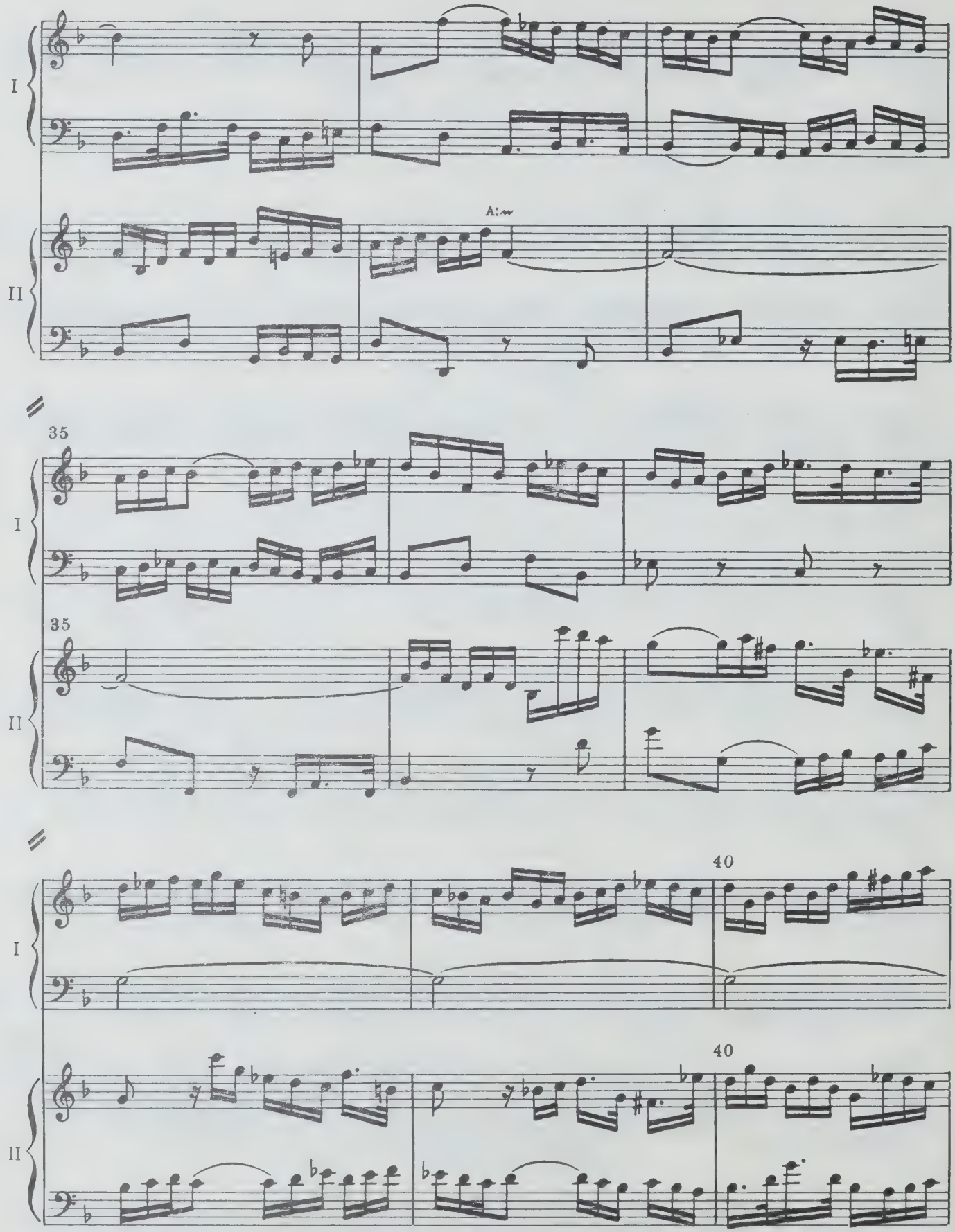
1) Ритм исполняется как

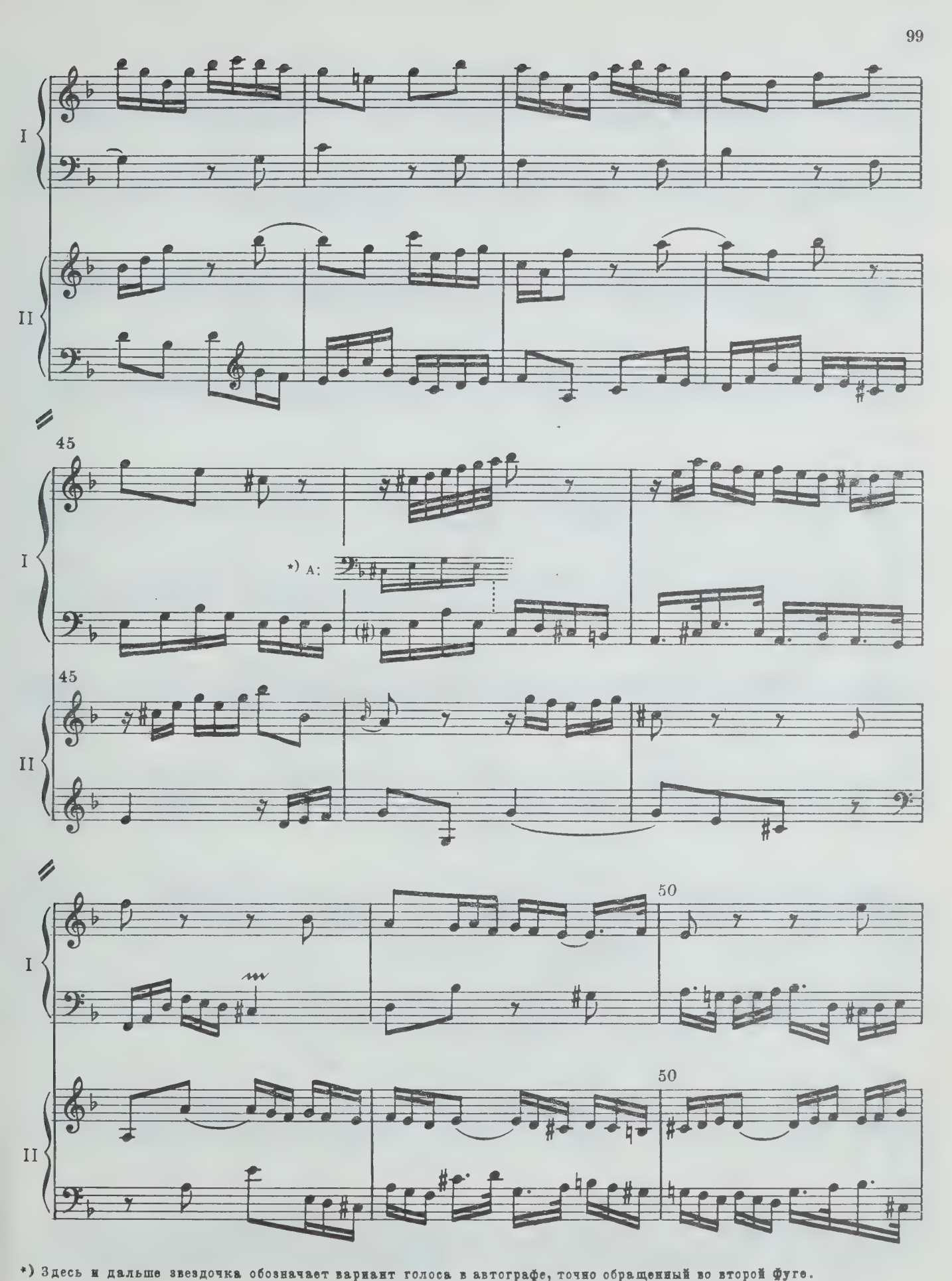

I
II
tr
15
20
3



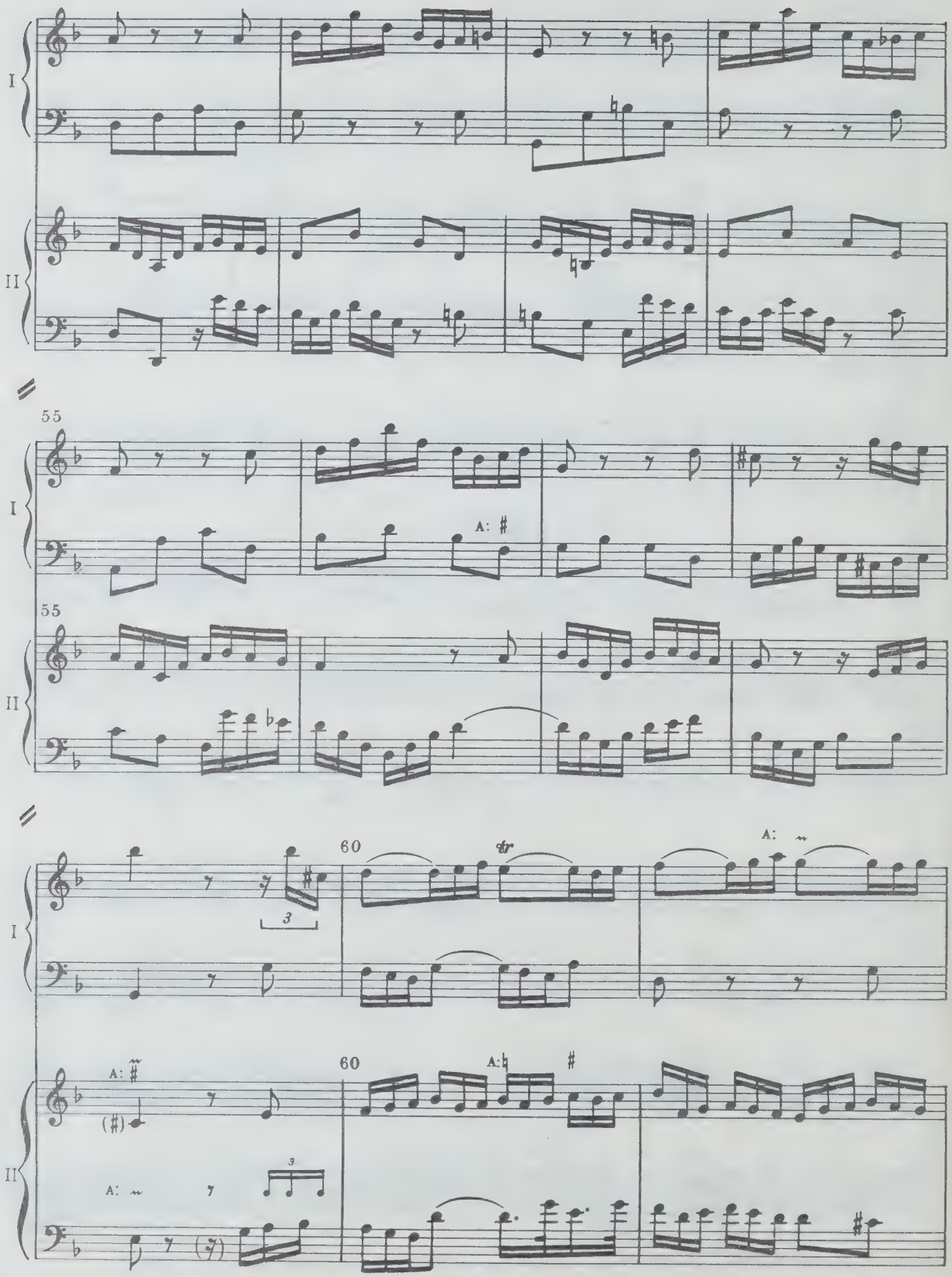
1) В оригиналах это место выглядит следующим образом: Мы воспользовались коньектурой, принятой почти всеми более поздними изданиями (начиная с Черни) для предотвращения параллельных октав.

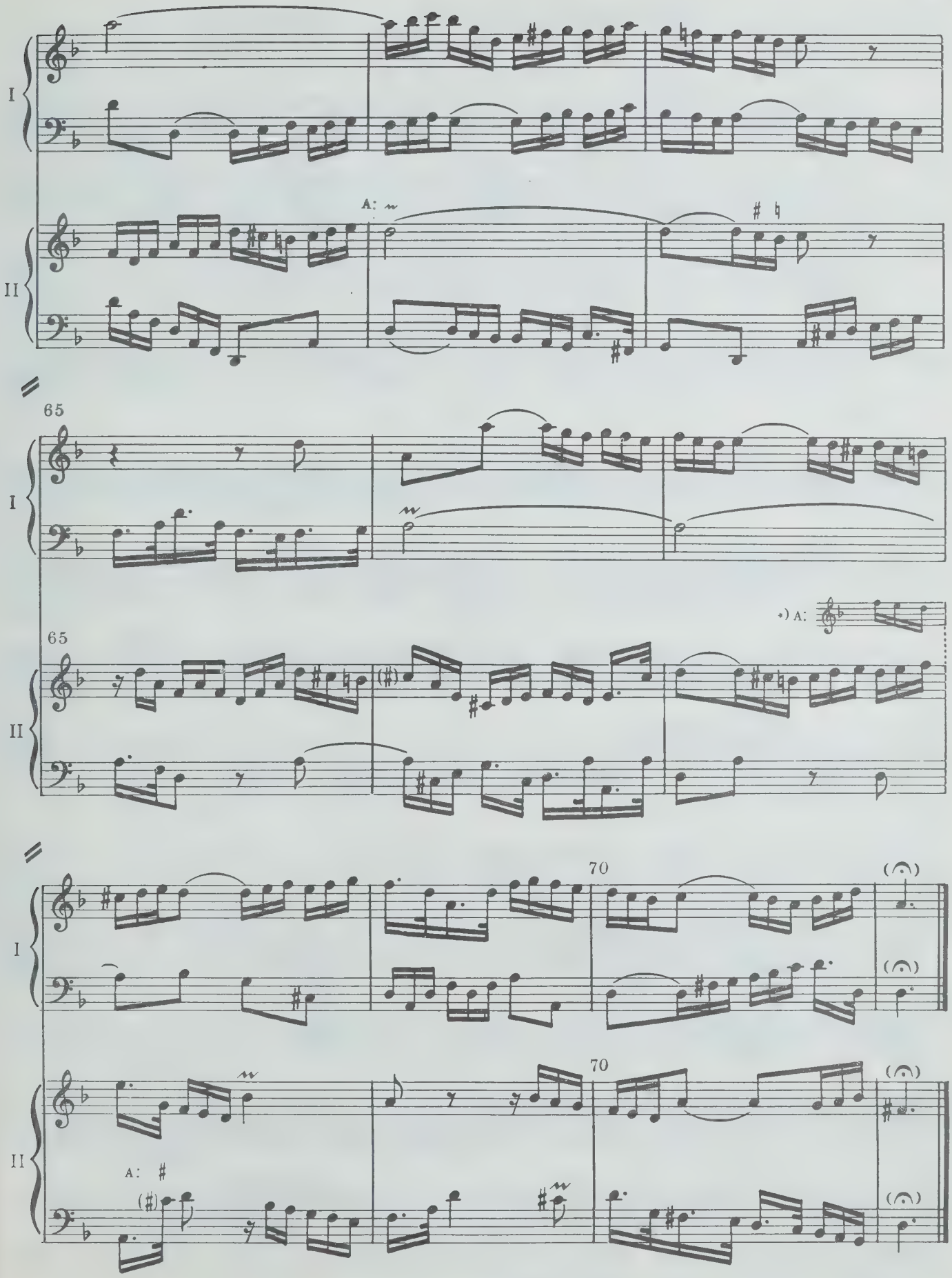
7480


I
II
A:
35
35
40
40

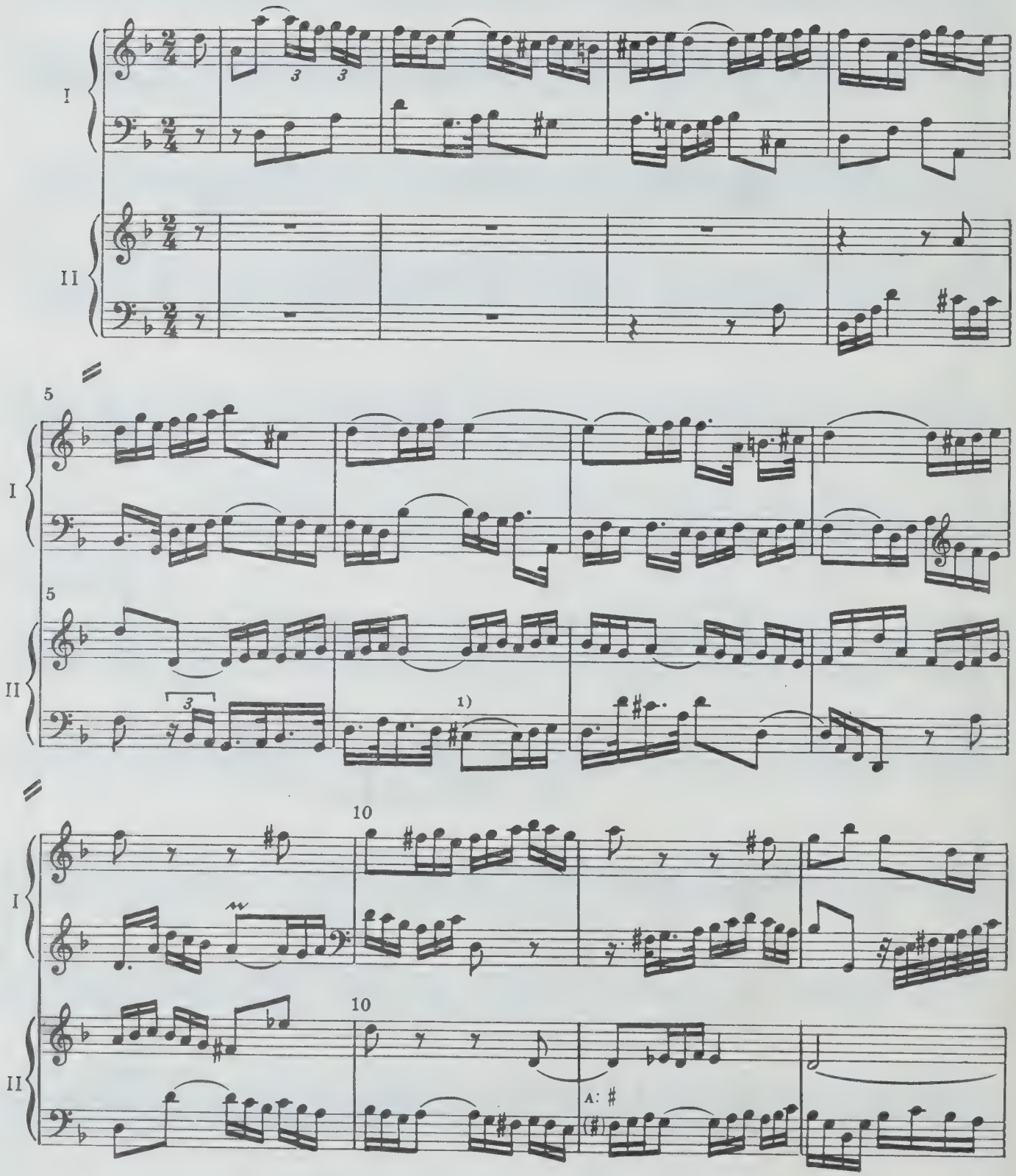


*) Здесь и дальше звездочка обозначает вариант голоса в автографе, точно обращенный во второй фуге.

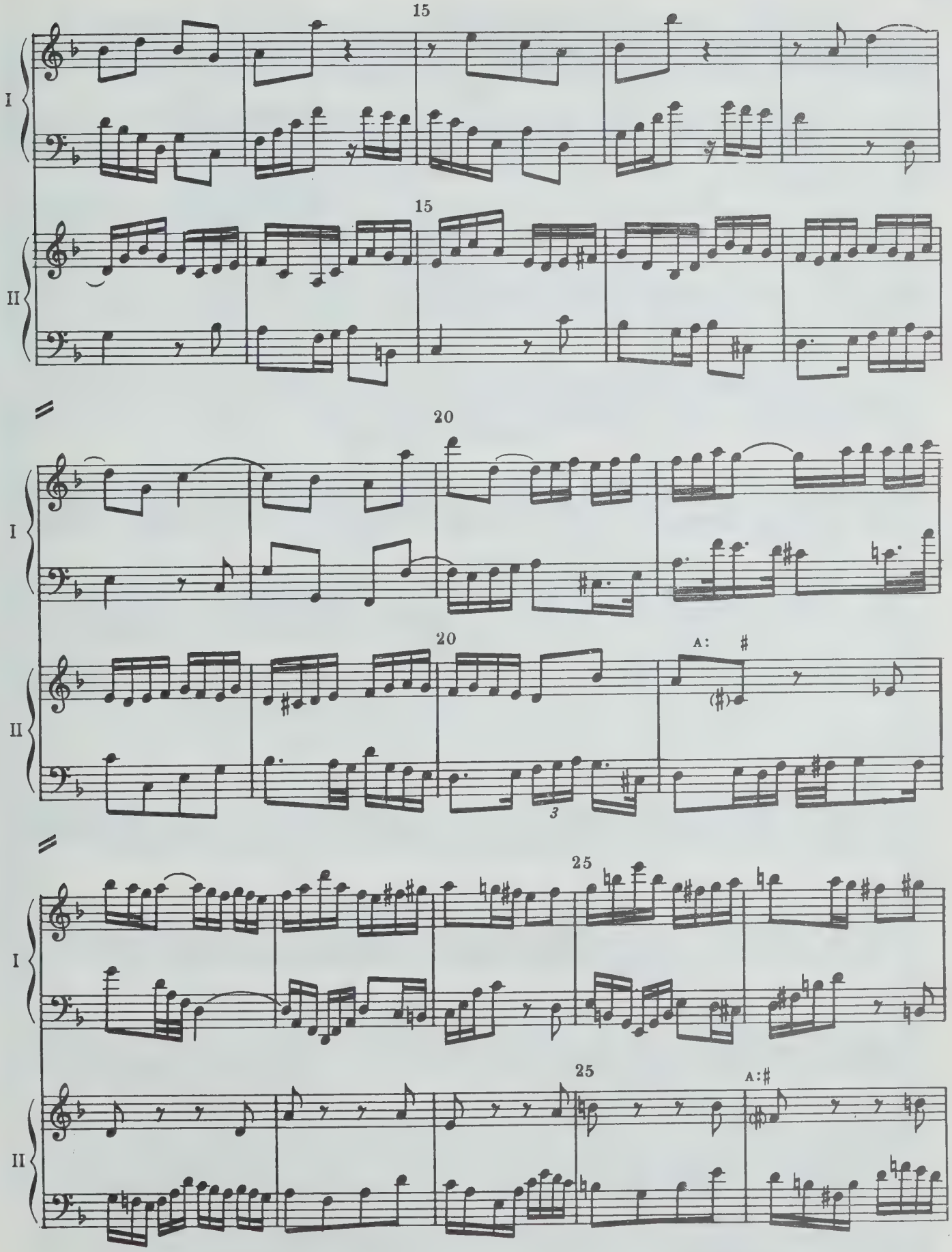

I
II
55
A: ♯
55
60
tr
A:
3
A: ♯
(♯)
60
A:♮
♯
A:
3

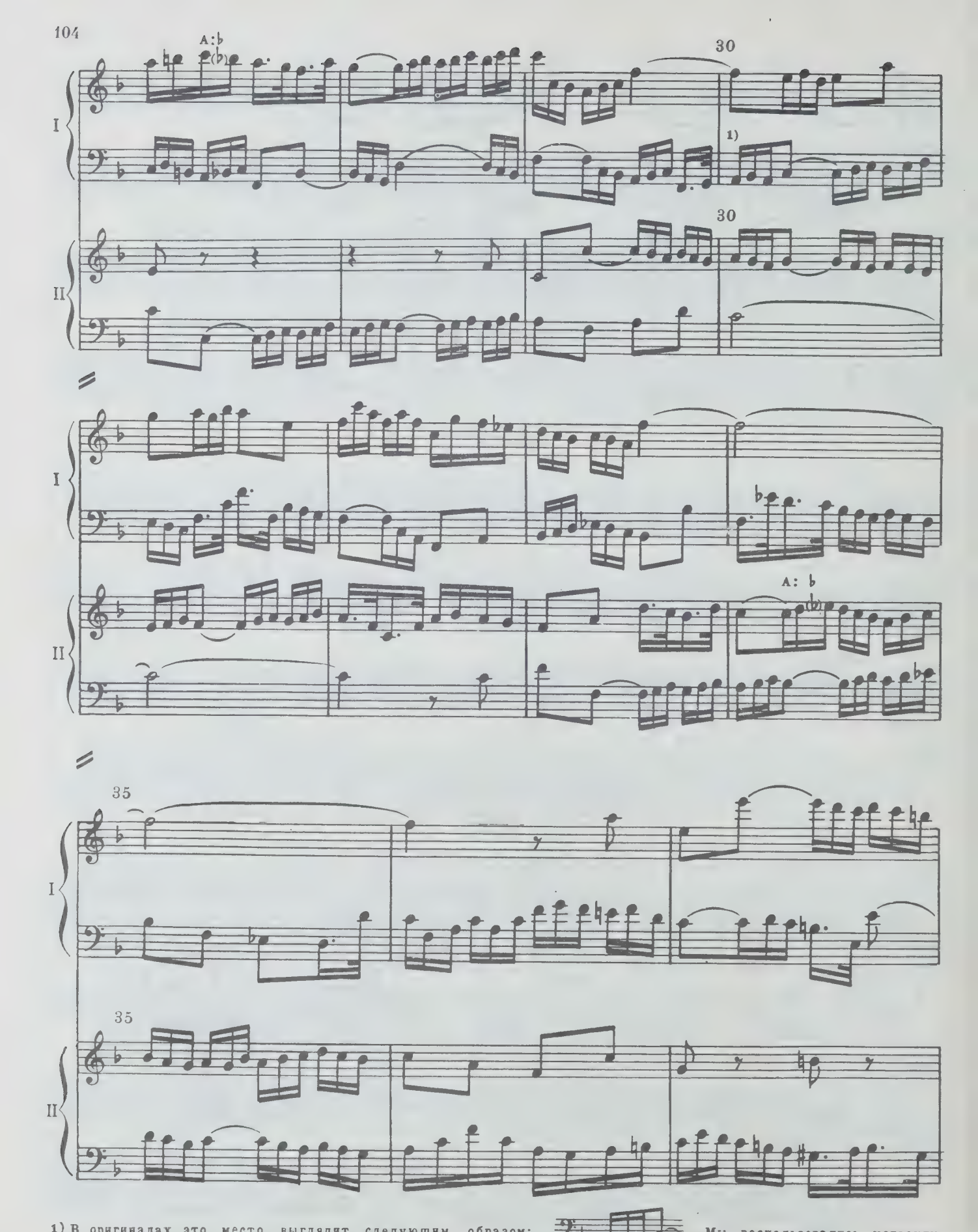

I
II
A:
65
65
•) A:
70
70
A:

Alio modo. Fuga a 2 Clav.

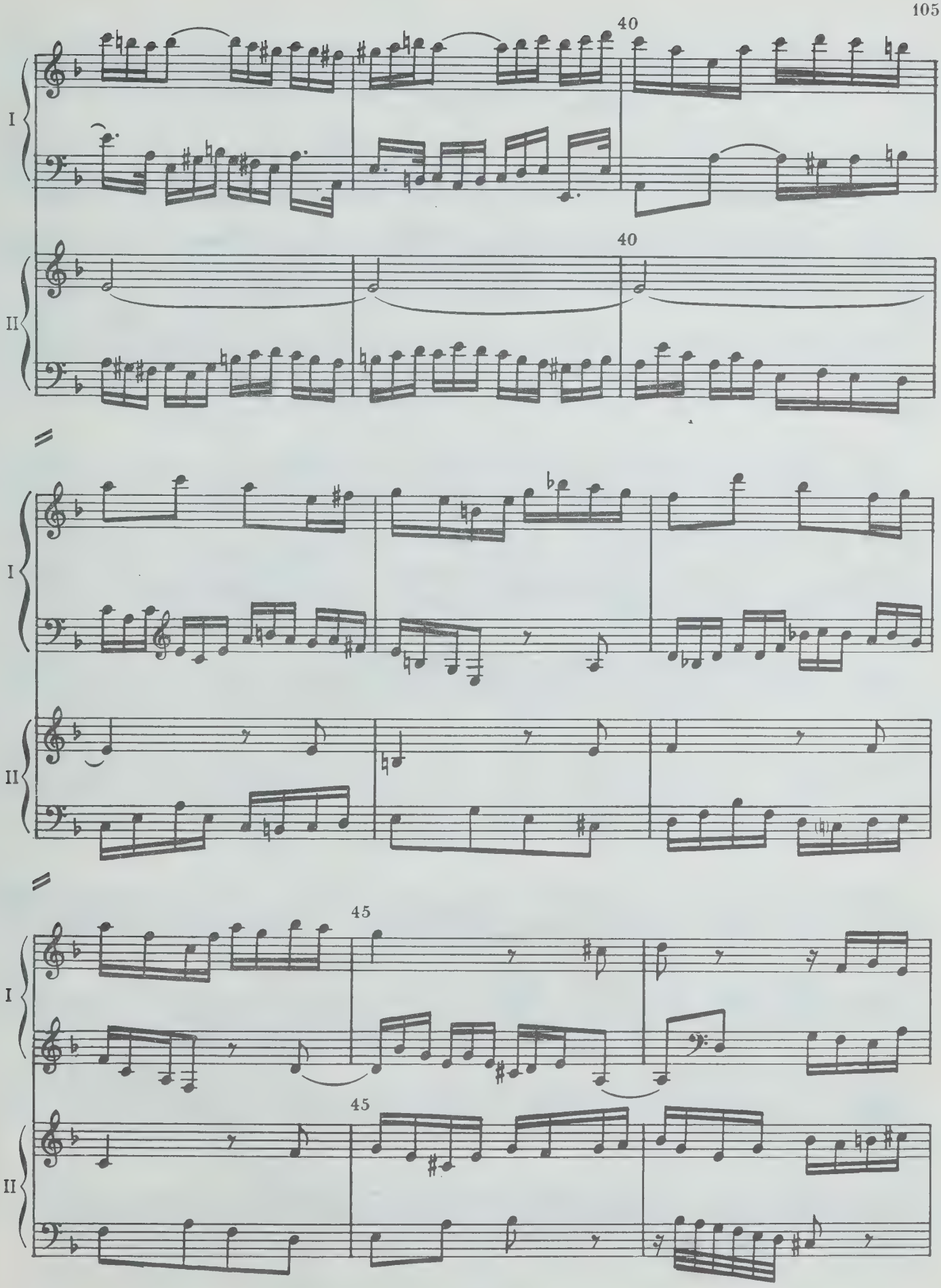


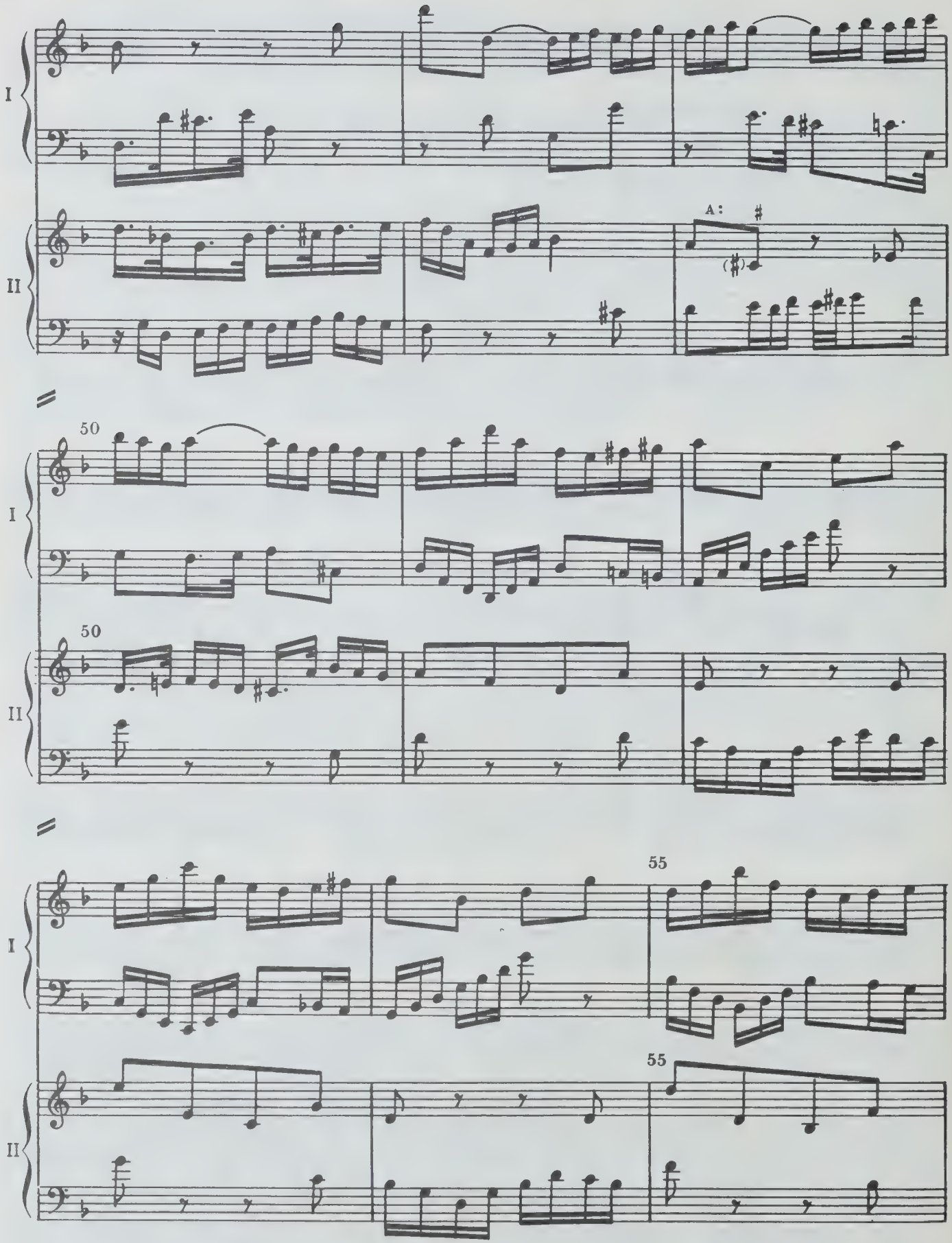
1) Так в автографе. В оригинальном издании здесь явная ошибка: которая, по-видимому, произошла из неправильного прочтения автографа: , где небрежно написанную лигу можно было принять за *A*; но вязка там бесспорно восьмая.

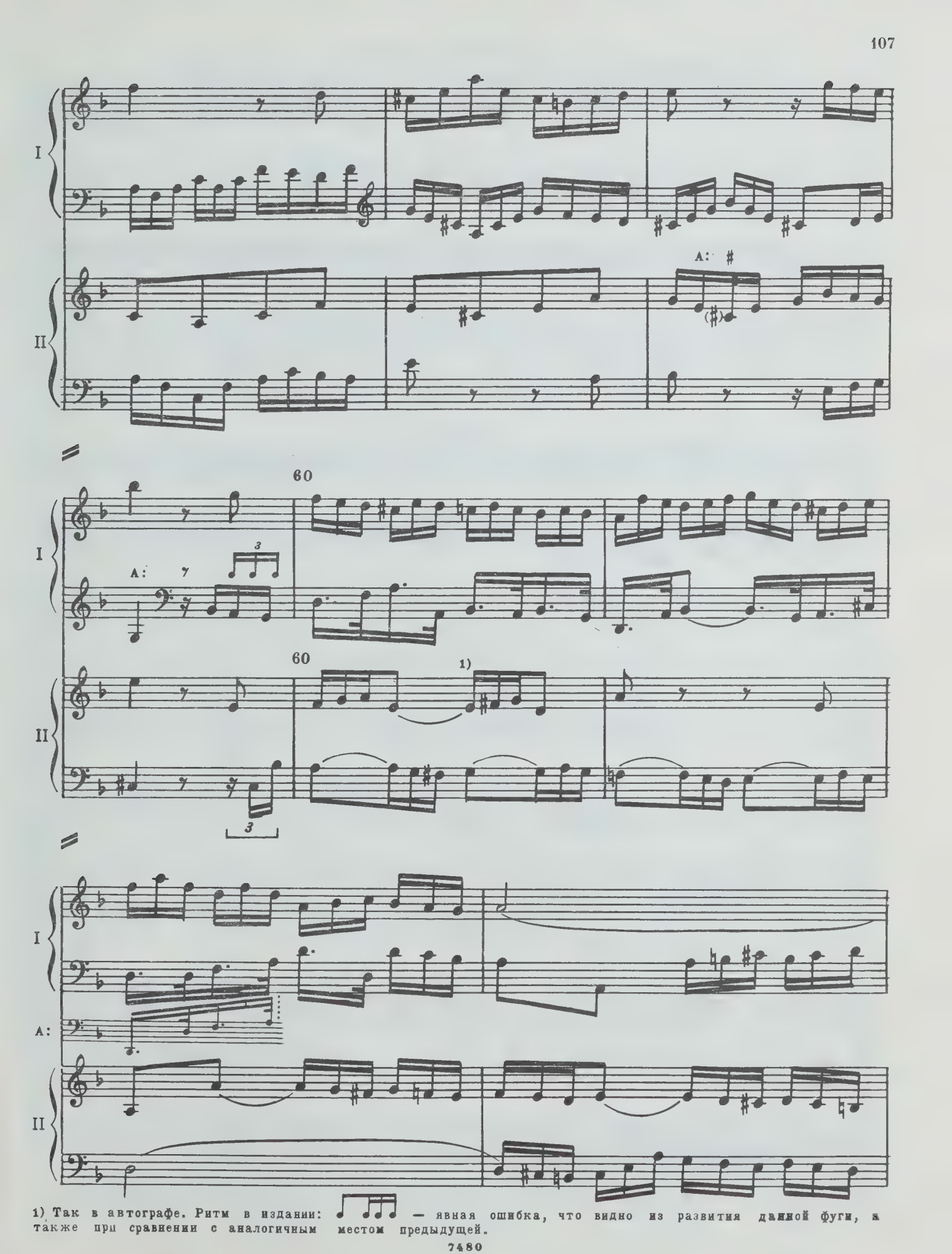

15
I
15
II
20
I
20
A:
II
3
25
I
25
A:
II



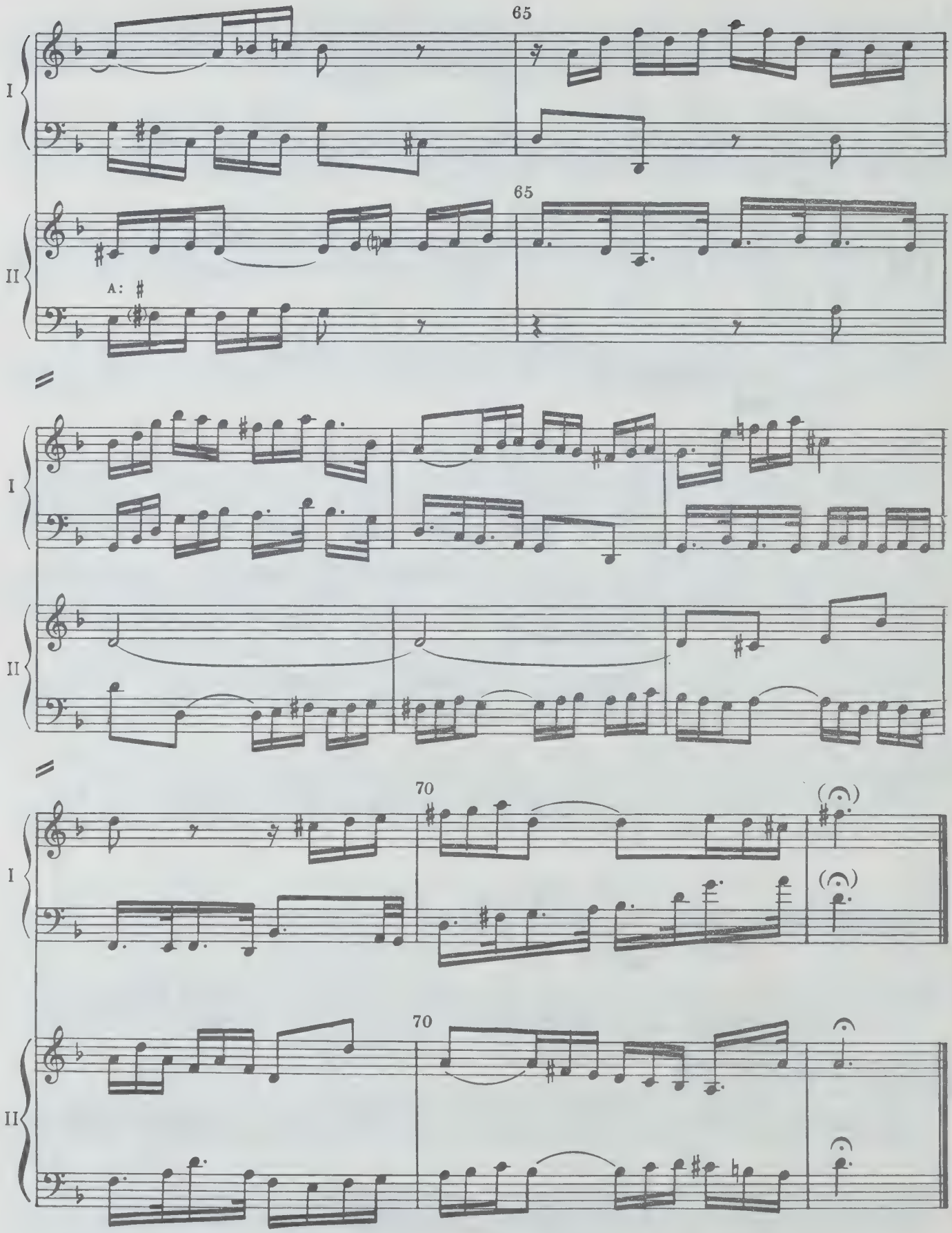
1) В оригиналах это место выглядит следующим образом: Мы воспользовались конъектурой Грезера (принятой многими другими изданиями) для предотвращения параллельных октав.


40
I
40
II
I
II
45
I
45
II


I
II
A:
50
50
55
55



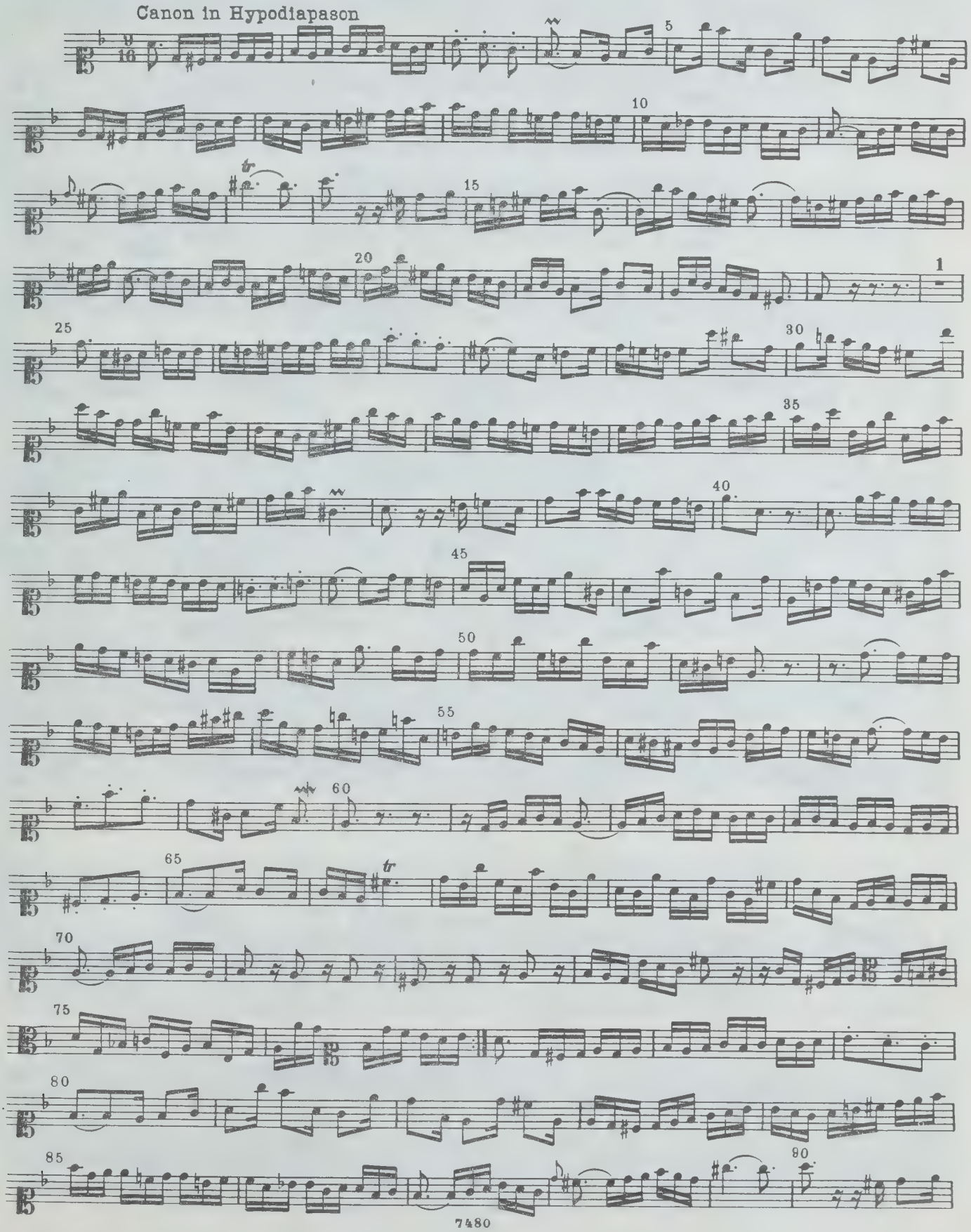
1) Так в автографе. Ритм в издании: — явная ошибка, что видно из развития данной фуги, а также при сравнении с аналогичным местом предыдущей.

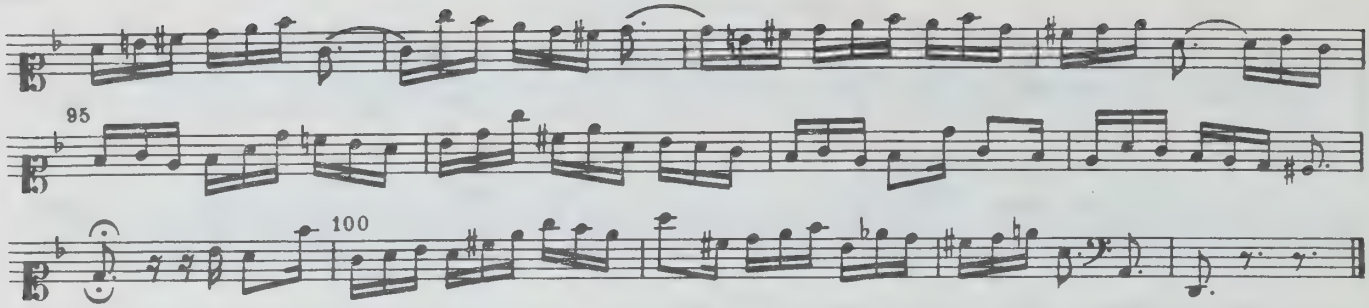

65
I
65
II
A: ♯
I
II
70
I
70
II

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Варианты канонов по Берлинскому автографу

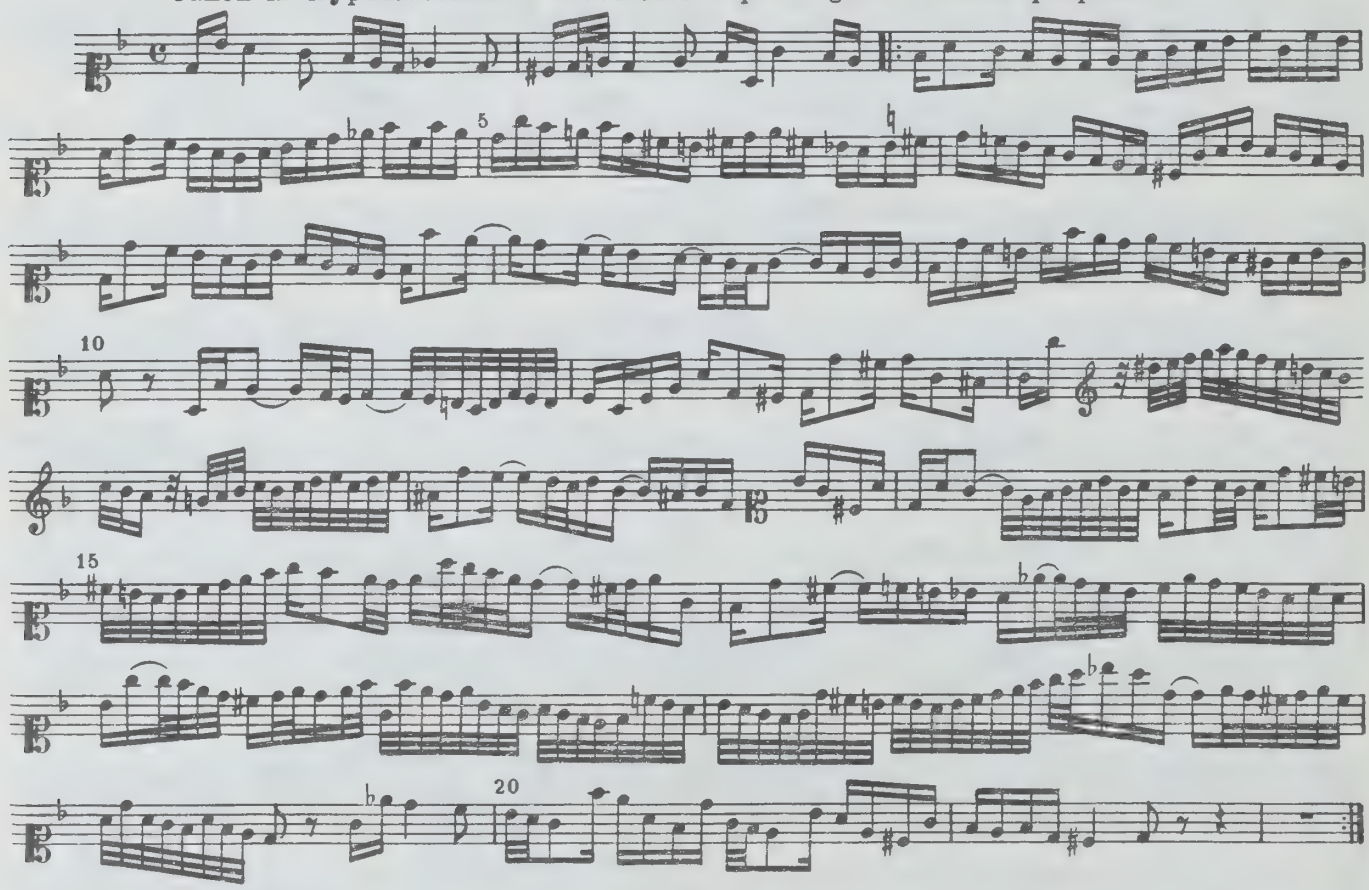
1. ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ ВАРИАНТ КАНОНА №12 В НЕРАСШИФРОВАННОМ ВИДЕ



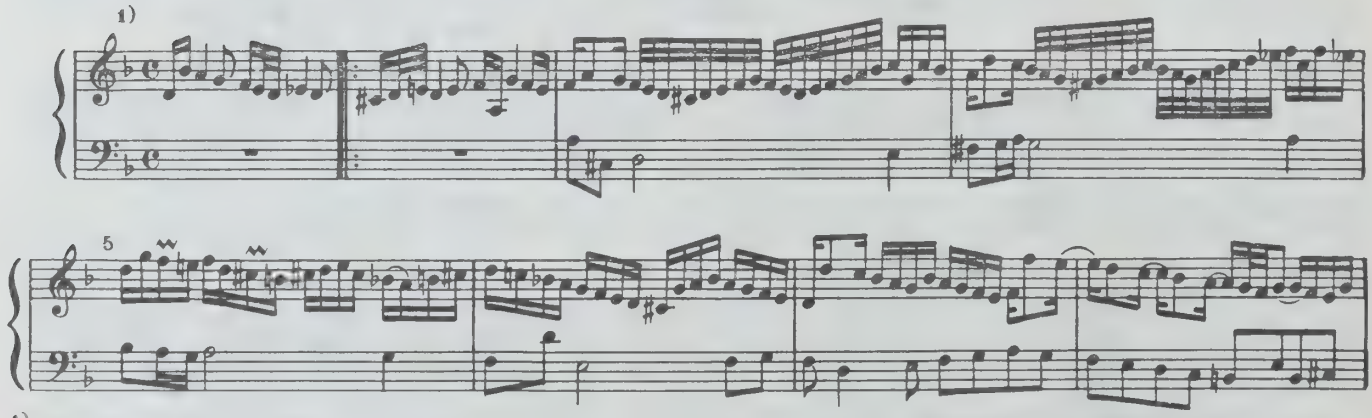


2. ВАРИАНТ КАНОНА № 15 В НЕРАСШИФРОВАННОМ ВИДЕ

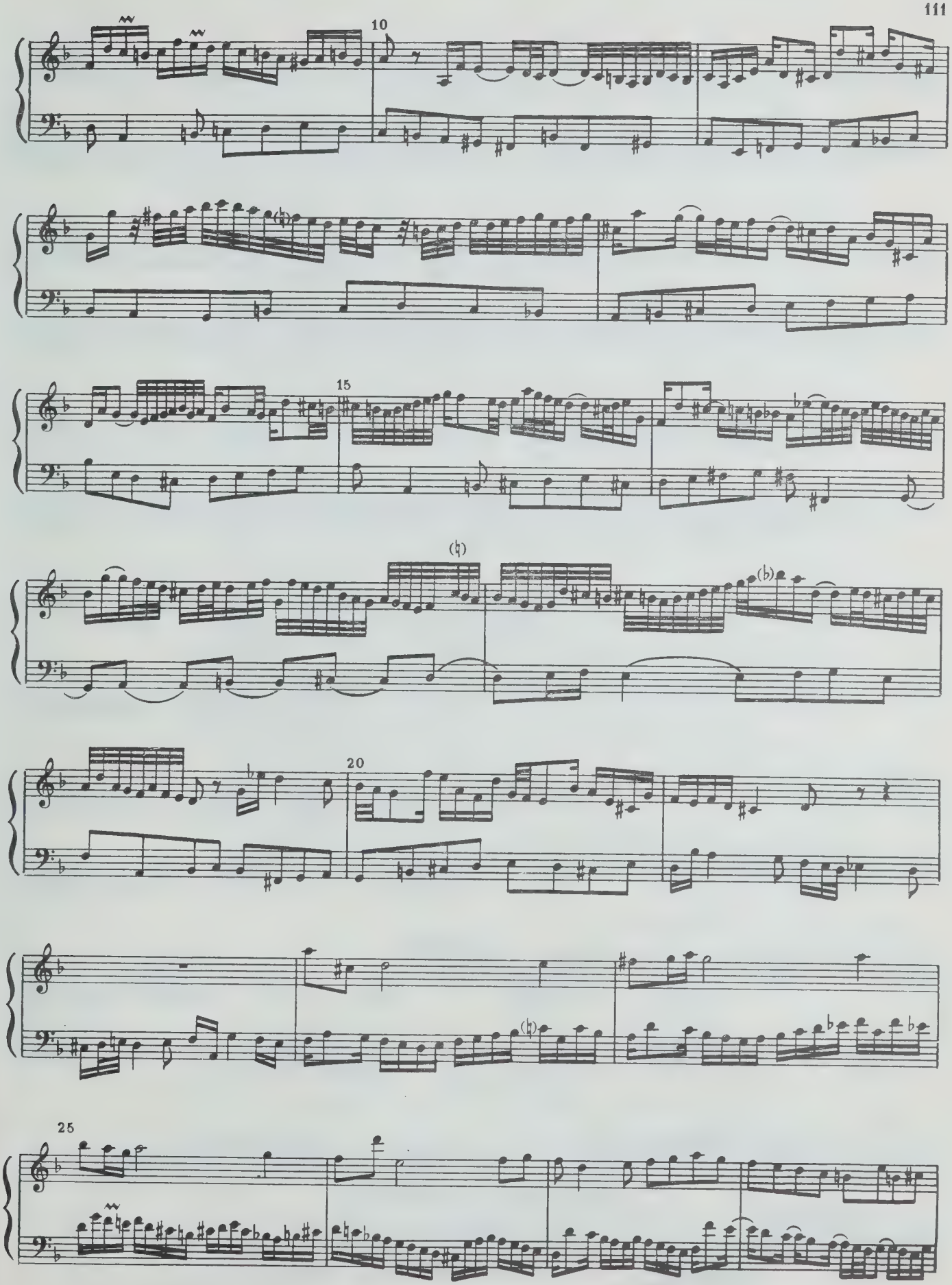
Canon in Hypodiatessaron al roverscio e per augmentationem perpetuus

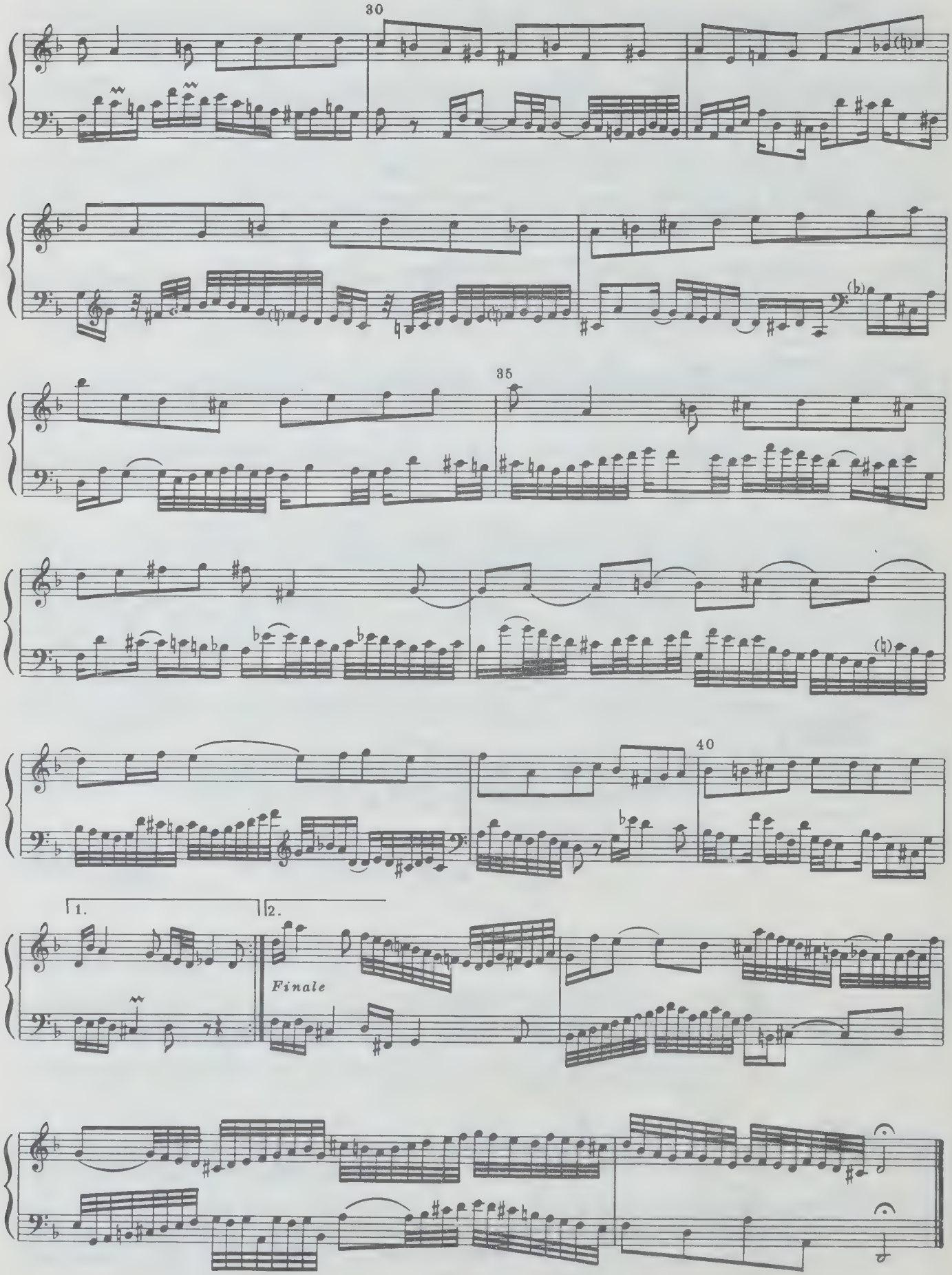


3. ВАРИАНТ КАНОНА № 15 В РАСШИФРОВАННОМ ВИДЕ



1) Верхний голос в Берлинском автографе был нотирован в сопрановом ключе. Мы даем настоящий вариант канона в современной общепринятой нотации, так как он представляет исполнительский интерес.


10
15
(♮)
(♭)
20
(♮)
25


30
35
40
1.
2.
Finale

СОДЕРЖАНИЕ

Копчевский Н. «Искусство фуги» Баха (история публикаций и проблемы текстологии) 5
Summary 14
Zusammenfassung 14
Искусство фуги
Contrapunctus 1 15
Contrapunctus 2 18
Contrapunctus 3 21
Contrapunctus 4 25
Contrapunctus 5 29
Contrapunctus 6 in Stilo Francese 32
Contrapunctus 7 per Augment[ationem] et Diminut[ionem] . 37
Contrapunctus 8 40
Contrapunctus 9 alla Duodecima 47
Contrapunctus 10 alla Decima 51
Contrapunctus 11 55
Contrapunctus 12. Canon alla Ottava 61
Contrapunctus 13. Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta 65
Contrapunctus 14. Canon alla Decima. Contrapunto alla Terza 67
Contrapunctus 15. Canon per Augmentationem in Contrario Motu 71
Contrapunctus 16. Contrapunctus inversus 76
Contrapunctus 17. Contrapunctus inversus 83
Contrapunctus 18. Fuga a 3 Soggetti 88
Приложение I. Авторская обработка для двух клавиров зеркальных фуг
Fuga a 2 Clav. 95
Alio modo. Fuga a 2 Clav. 102
Приложение II. Варианты канонов по Берлинскому автографу
1. Окончательный вариант канона № 12 в нерасшифрованном виде. Canon in Hypodiapason 109
2. Вариант канона № 15 в нерасшифрованном виде. Canon in Hypodiatessaron al roverscio e per augmentationem perpetuus 110
3. Вариант канона № 15 в расшифрованном виде . . . 110

ИОГАНН СЕБАСТИАН БАХ
ИСКУССТВО ФУГИ
Издание для фортепиано

Редактор *П. Лукьянченко.* Техн. редактор *С. Белоглазова.*

Подписано в печать 16.02.82. Формат бумаги 60x90 1/8. Бумага офсетная № 1. Печать офсет. Объем печ. л. 14,0. Усл. п. л. 14,0. Уч.-изд. л. 15,79. Тираж 10 000 экз. Изд. № 7480. Зак. № 1403. Цена 1 р. 60 к.

Издательство "Музыка", Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

Б $\frac{5206010100-208}{026(01)-82}$ 435-82

1 р. 60 к.

JUN 2 5 1988

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

M
25
B13
S.1080
1982
c.1
MUSI